
الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
د. محمد صابر عبيد
النظريّةُ
النقديّةُ
القراءةُ، المنهجُ،
التشكيلُ الأجناسيُّ

النظريّةُ النقديّةُ

القراءةُ، المنهجُ، التشكيلُ الاجناسيُّ

د. محمد صابر عبيد





الطبعة الأولى
1436 هـ - 2015 م

ISBN: 978-614-02-2453-7

توزيع
الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: (+961-1) 785107 - 785108 - 786233
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: (+961-1) 786230 - البريد الإلكتروني: jchebaro@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

تصميم الغلاف: علي القهوجي

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت – هاتف (9611+) 785107
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت – هاتف (9611+) 786233

المقدّمة

النظريَّة النقديُّة في انفتاحها على مساراتها المعتمدة في مجال القراءة والمنهج والتشكيل الأجناسيّ، وما يتُّصل بها من فعاليّات تتعلُّق بالانضباط تحت راية النظريّة، بكلّ ما تفرضُهُ من إكراهات صارمة على الالتزام بقوانين النظريّة ومعطياتها وقواعدها، والسير المنتظم في فيء ظلالها وعلى وفق سبّلها المحروسة بالحدود والمعالم والقياسات العالية الضبط والشدّة، بوصفها الطريقةَ الأمثلَ للحصول على نتائج دقيقة لا تقبل الشكّ واللبسَ، إذ بقيت هذه الرؤيةُ النقديُّة تضغطُ على الحساسية المنهجية في الممارسة النقديّة زمناً طويلاً حتى وصلت إلى طريق مسدود، على نحو نشأت الحاجةُ فيه إلى نظرية نقديّة تتخفُّف من التعصّب المنهجيّ وتفتحُ سبيلاً أكثر حريَّة في فعاليات الممارسة، تستجيبُ للتطوّر المذهل الحاصل في نظريات المعرفة الأخرى، وتتمثّل على نحو أكثرَ رحابةً خصوصيّات النصوص الإبداعيّة في نماذجها الخلاّقة التي لم تعدْ تعبيراً ساذجاً وبسيطاً وأوّلياً عن المشاعر والأحاسيس والقضايا والقيم التي يخوضُها إنسانُ العصر بقوّة وقسوة وتحدّ ومغامرة.

تكشّفت في ضوء هذه الرؤية الجديدة الكثيرُ من التصوّرات والمفاهيم والمصطلحات والرؤى، وهي تتقدُّم في طريق فهم النظريّة النقديّة واستيعابها وتمثّل معطياتها،

والتفاعل معها على أساس منطق نظريّ مختلف لا يدينُ بالولاء المطلق لضغوط النظرية وإكراهاتها وديكتاتوريتها، بل تتعاطى معها على وفق قيم جديدة مرحّلة من الحياة الجديدة، والمعرفة الجديدة، والتحوّلات الكبرى في مجال الفهم والإدراك والحوار وتحقيق الإضافات، والإذعان للخصوصيّات التي يتمتّع بها مستخدمو النظريّة والمشتغلون في حقلها، بما يمنح قدراتهم الخاصّة وطاقاتهم على المغامرة والاجتراح والابتكار فعلاً نقدياً قادماً من حرارة الممارسة وبهجتها وعنفوانها وزخمها الإنسانيّ العميق، يضاعف من قيمة النظريّة النقديّة ويجعلها أكثرَ حياةَ وجدوى وإنتاجاً وإبداعاً.

الرؤياتُ النقديّة التي تجلّت بين دفّتي هذا الكتاب هي رؤياتٌ جديدةٌ تشكّلت في الذهن الناقد من خبرة نقديّة حرّة داخل حقل الممارسة النقديّة الشاملة، تغذّت على مرجعيات النظريّة/النظريات النقديّة بمختلف أصولها، وتأسّست على وفق معطياتها في الجانب الأكاديميّ من تشكيل العقلّ النقديّ الخاصّ، غير أنّ الحساسيّة النقديّة الشخصيّة ظلّت في خضمّ آلاف الممارسات النقديّة على النصوص والظواهر الإبداعيّة تُدينُ لذوقها الذاتيّ أكثرَ من الاستجابة لمنطق النظرية وضغطها، بحيثُ فتحَ لها هذا السلوكُ النقديُّ سُبُلاً بالغة الحيويّة والنشاط والازدهار في حقول التلقّي، وتمكّنت من

التوغّل في حقول جديدة ما كان لها أنْ تتجوهرَ وتتماثلَ للحضور والتأثير والفعل والإنتاج النوعيّ فيها لولا تبنّي هذا السلوك النقديّ الحرّ.

الرؤيات النقديّة التي اشتغل عليها هذا الكتاب في سياق تمثّل النظريّة النقديّة هي رؤياتٌ قادمةٌ من مساحات الإجراء إلى منصّة النظريّة وليس العكس، بمعنى أنّها نظريّةٌ نقديّةٌ طالعةٌ من رَحم الإجراء والممارسة والفعل النقديّ المشحون بالحبّ والرغبة والمغامرة والحريّة، لذا فهي تتمتّع بخطابها النوعيّ الخاصّ وهو لا يستعين بمنطق النظريّة إلاّ من أجل أن يستثمرَ معطياتها لتكونَ في خدمة رؤيته ومنهجه، إذ يبقى الفضاءُ النقديُّ الشخصيُّ القائمُ على ذوق مدرّب وخبير يتحرّى الفنَّ والجمالَ والثقافةَ وتقانات التعبير والتشكيل داخل حاضنة واحدة مشتركة، ويسهمُ في بناء نظريّة نقديّة طالعة بقوّة وجمال من حقول الإجراء وميادينه وظلاله وطبقاته وتموّجاته، تتمخّض عن رؤية نقديّة حرّة وديمقراطيّة معزّزة بالمعرفة والمزاج النقديّ الحرّ، تفضي ضرورةً إلى منهج نقديّ رحب وديناميّ دائم التطوّر والتجدّد والتحديث، لأنّه يرتبط بالعقل النقديّ الحيّ المتجدّد لا بالنظريّة النقديّة في تشكّلها المنطقيّ المحضّ الخاضع دائماً لمنطق الزمن.

محمّد صابر عبيد

على ضفاف بحيرة مدينة (*van*) لؤلؤة الشرق التركيّ،
حيث الجبالُ محروسةٌ بالثلج والغيم والضباب.
شتاء *2015*

دلالاتُ القصد القرائيّ

شعريَّة الحَجْب وخطابُ الجسد

يتجوهر مسار القصد القرائيّ في إطار الدراسة النقدية الحديثة داخل (رؤية) عامة تحدّد المناخ، و(منهج) نوعيّ يرسم خصائص الفاعلية الإجرائية للقراءة ويهندس مستوياتها وخططها ويحدد معالمها. وفي سياق نضج مسار (الرؤية) وانفتاحها وكثافة مخزونها، وخصوصية (المنهج) وعلميته وأكاديميته، تتمظهر دلالات القصد القرائيّ وتتضح طبيعة فعالياته وكيفياته العملية بإجراءاته الميدانية، على النحو الذي تتمخّض فيه القراءة عن نتيجة تبرهن على صحّة المسار الرؤيوي وحراك المنهج النقديّ.

تتجسّد دلالات القصد القرائيّ في رصد شعرية الحَجْب داخل المتن النصيّ، وقد تظهر هذه الشعرية منذ فضاء العنونة القرائية وانفتاح مدياتها أولاً، إذ إنّ آليّة (الحَجْب النصيّ) هنا هي آليّة شعرية تعمل بامتياز على فصل الظاهر عن الباطن، والمرئيّ عن المستتر، والموقّع عن المصمّت، والمخفيّ عن المتجلّي، والاستئثار بمكوّنات الباطن وحشدها وتكثيفها وتركيزها واستثمار أسرارها في مساحة محجوبة ومسكوت عنها.

تكتسب قيمتها بما تنطوي عليه من سريّة وغموض

واستتار تثير شهوة الفضول القرائيّ لبلوغ فضائها، وكشف مستورها، ونزع حجابه، والتمتّع بكنوزها الدفينة الغائرة في الظلّ والصمت والإبهام، وبما تتضمّنه من قيم مكتظّة بالاحتمال والتوقّع والحدس والظنّ، تتحرّك تحرّكاً طيفياً متموّجاً في منطقة الخفاء، وتلوذ بالصمت بانتظار فرصة حُرِيِّة جديدةٍ تتمكن فيها من التعبير عن نفسها وكشف حجابها والجهر بصوتها.

وكلما انطوت تجربة (الحجب) على ثراء وخصب وعمق وغنى في مكوناتها وخصائصها النوعية وقيمة مقتنياتها، انعكس ذلك إيجابياً على حاجة الظاهر إليها وانتظاره لتجلياتها وحلم إسهامها في إغناء وضعه الحضوريّ والجماليّ والقيميّ، في جدل قرائيّ يشحن مسارات القراءة بمزيد من حركية التحدّي والاستجابة لقوانين اللعبة. على النحو الذي تكتسب في ذلك شعريتها وتصبح دلالاتها هدفاً من أهداف القصد القرائيّ، وهو ينوي التدخّل في المنطقة الغامضة الملتبسة حيث تتركز تجربة الحجب، في محاولة للكشف عن طبقاتها وكفّها عن السكوت والمنع والاحتجاب وزجّها في حراك الراهن وصيرورة الظاهر، وإطلاق حيواتها لكي تعيش تجربتها الميدانية في رؤية القراءة وفضائها على المستوى الذي تتمكن فيه من التأثير العميق والمنتج في دائرة المحيط ومركز المتن.

لا تتوقّف استراتيجية الحجب عند رغبة (الناص) في التلاعب الأسلوبيّ والسيميائيّ والرمزيّ والتشكيليّ لإخفاء قيم دلالية معيّنة في منطقة مسكوت عنها لها قابلية مزدوجة متوازية على التأويل، بل تنتقل هذه الرغبة إلى أرضية (النصّ) ذاته بقيمه التشكيلية وهو يلعب مع المتلقي/يتلاعب به، في فعالية حجب تموّه على منطلقات القراءة ولا تسلّمها مقاليد الهيمنة على مضانه بسهولة. وتتضح في سياق ذلك طبيعة المعادلة النصيّة القرائية في سياقها التفاعليّ بين القطبين اللذين يتوقف على أساسهما مصير النصّ، ((إذ كثيراً ما توهم القراءة بأنّها محاصرة لجميع أبعاد النصّ وفعل وقوع على مكوناته البانية لشعريته، لكنّها تمارس فيما هي تكشف عن البعض من تلك الأبعاد نوعاً من الحجب على حشود من الأبعاد الأخرى، والنصّ إنّما يؤمّن بقاءه واستمراره وقدرته على الفعل بما خفي لا بما ظهر، فيظلّ تبعاً لذلك في حاجة دائمة إلى القراءة وفي حاجة دائمة إلى الكشف))[1].

لا يمكن لهذه الحاجة أن تتوقف أبداً عند حدّ معيّن يمكن أن تطمئن إلى صحّته ولا نهائيته، لأنّها دائمة التخصيب والتجدّد والصيرورة والانفتاح على خصائص تكتنز بها طبقاتها وتفيض بها أعماقها، وقابلة دوماً لمزيد من القراءة والفحص والمعاينة – تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً – ضمن

إمكاناتها وتشكيلاتها الفنية وخصائصها الجوهرية وحظوظها الجمالية.

من هنا يتوجب على القراءة وهي تمارس سلطتها الفعلية الميدانية لإزالة الحجب وكفّ حيوات النصّ وإيقاعاته عن فعالية التصميت والتغميض، أن تكون ((فعل استرداد واعٍ لذلك النصّ لا فعل تغييب وإقصاء))[2] بوساطة التدخّل البارع للكشف عن مغاليق لعبة الناص والنصّ معاً، في السبيل إلى تحرير الكتابة النصيّة من غيابها وإقصائها وحجبها وصمتها، وتحويلها إلى خطاب مجسّد وملموس قابل للقراءة والتحليل والتأويل والفعل والتأثير على نحو تتجلّى فيه حيواته ورؤاه وممكناته الجمالية والفنية والثقافية والتشكيلية.

بمعنى أنّ (الشعرية) التي تسعى تجربة الحجب إلى تملّكها والاستحواذ عليها هي رهين طاقتها المخزونة وكثافتها المتجوهرة وتماثلها الخصب للاستجابة، فضلاً على المناسبة الثقافية والجمالية والفكرية والزمنية والمكانية التي تبرّر الحجب وتمنع الظهور وتغري بالصمت، بحيث تشتغل آليّة الحجب هنا على مضاعفة طاقة (الشعرية) والإعلاء من شأنها القيميّ والجماليّ والتشكيليّ. وإذا ما شاءت القراءة تفكيك هذه الآليّة وامتحان قدراتها الأدبية والجمالية النوعية بتسليط قوّة رؤيتها وتماسك منهجها، فإنّ عليها أن تعي

ضرورة التوصّل في سياق عملية التفكيك بفعالياتها المتنوعة والمتعددة حسب حاجة كلّ جولة قرائية، إلى أن تُخرِج إلى ظاهر الطبقة القرائية كلَّ ما يحتويه النصّ من قيم جماليةٍ مضاعفة لتكون عنواناً لجوهرية الخطاب النصّيّ، وهويةً لمشروعه الإبداعيّ، ودالاًّ جمالياً يحيل دائماً عليه، سواءً أكان الحجب بفعل مناسبة خارج – نصية مارس (الناص) عليها فعل الحجب، أم لضرورات داخل – نصية مارس فيها (النصّ) لعبته في الحجب وتحدّي القارئ وإحراج فعالية القراءة.

إنّ (شعرية الحجب) هذه تأخذ بعدها الأقصى والأعمقِ حين تحتضن خطاباً نوعياً هو (خطاب الجسد)، يمثّل أصلاً أنموذجاً محجوباً في الثقافة العربية إذ يجري التعتيم عليه وإسكاته في كلّ المستويات والخطوط التي يتحرّك فيها، حيث تمّ اختزاله وتهميشه على مرّ الزمن على الرغم من قوّة حضوره في الغياب وسطوته في الحجب.

ظلّ خطاب الجسد بمتمظهراته المتنوّعة خطاباً ملتبساً ومراوغاً ومتموّجاً ومهدِّداً، حشدت الثقافة العربية ما بوسعها – على الأصعدة كافة – للتضييق عليه، وإلغاء حريته، وتهميشه، واختزاله إلى مقولات محرّمة تنطوي على تهديد أخلاقيّ وثقافيّ خطير، ووضع شبكة من الخطوط الحمر ذات السلطة الضاغطة أمام أيّة محاولة لتحريره واستظهار

صوته واستبيان خطابه، ممّا ضاعف من حجبه وتصميته وانزوائه وتنحيته. وبقيت ثورته ثورة ضمنية باطنية وحراكه حراكاً موضعياً يدور فيه حول ذاته ويتغذّى على نفسه كما تفعل حشرة (البلاناريا)، على النحو الذي قاده في أحيان كثيرة إلى استمراء وضعية الحجب التي انحشر فيه والدفاع السلبيّ المضادّ عنها، والتكتم على نوازعه وخنق تطلّعاته والسعي إلى إماتتها، وتشكيل جماليات داخلية نابعة من خصوصية الحجب ذاتها في سبيل ما إلى البقاء.

لا شك في أنّ حضور (الجسديّ) فًي نسق (الشعريّ) كان مثار عناية خاصّة من لدن النظرية النقدية الحديثة والدرس النقديّ الحديثّ الذي توجّه إلى المنطقة الثقافية الخطرة والشائكة في هذه المعادلة الصعبة، إذ ((انتقل الجسد في اشتغاله الشعريّ من كونه علامة ذات دلالة فاعلة باتجاه سيميائيّ معيّن إلى مرحلة تأسيس بلاغته في الخطاب، وأفضت هذه البلاغة – من ضمن ما أفضت إليه – إلى تأنيث الخطابِ الشعريّ وتقويض عموديته الذكورية الطاغية، فضلاً عن تحرير فكرة الجسد من جمودها وتحجيمها وإسكاتها وإعادة الاعتبار للسان الجسد لكي يقول كلمته في ظلّ أساليب التمويه الشعريّ))[3].

شكّلت ثنائية الحجب/الجسد مجالاً ثقافياً مهماً للنظر والتأمّل والفحص والمعالجة، وشغلت النظرية النقدية عموماً

والدرس الثقافيّ والفلسفيّ والفكريّ والاجتماعيّ والأدبيّ العربيّ خصوصاً وقتاً طويلاً – ربما أطول مما يجب – وما زالت، في إطار ولع الثقافة العربية بالثنائيات التي غالباً ما تكون متضادّة، تتحمّل مزيداً من السجال والنزاع والصراع الذي يقود إلى التطرّف والرغبة في تدمير الآخر أحياناً، وظلّت سياقاً ثقافياً بارزاً من السياقات التي اعتمدتها الثقافة العربية أساساً منهجياً لرؤيتها وطبيعة تفكيرها وحساسية منظورها، بحيث رهنت هذه الثقافة في حيّز ضيّق وملتبس قوّض كثيراً من فرص تقدّمها وإمكانات تحضّرها.

ولا شكّ في أنّ هذه الرؤية الإشكالية التي كوّنت الذائقة الجمالية العربية والمزاج الأخلاقيّ العربيّ على نحو ما قد أسهمت كثيراً في اختزال الفكرة وتبسيط رؤيتها، إذ إنّ ((الذائقة العربية وبفعل عوامل كثيرة – تاريخية وفنية – قد تشكّلت بطريقة ما، وأضفت على هذا التشكّل شرعية قادتها إلى الدفاع المستميت عن نظمها وقوانينها بطريقة شرسة أحياناً. وعلى الرغم من أنّ هذا التشكّل قد تعرّض لهزّات عنيفة واختبارات قاسية في تاريخ الشعر العربيّ الحديث، إلاّ أنّها في كلّ مرّة كانت تتمترس خلف كسلها وتنسحب إلى مساحة ردّ الفعل وتتكلّس فيه، مما جعلها دائماً أقلّ استعداداً لإعادة النظر في هذا التشكّل لأنّ المسافة كلّما بعدت بينها وبين النصّ أصبحت الصعوبة أكبر في إمكانية إعادة هندسة

منظومات التلقّي فيها وإدراجها على موجات النصّ))[4].
على النحو الذي يمكن أن تكون فيه قابلة للعصر وحَرية بمنجزاته وقيمه وقوانينه، وقادرة في الوقت نفسه على الإسهام في تطوره بوساطة شخصية لافتة بجانب شخصيات ثقافات الأمم الأخرى بكلّ جدارة وكفاءة.

أما النظر في شعرية الخطاب استناداً إلى التدخل في خاصية هذه الثنائية – أدبياً – في سياق أجناس أدبية معيّنة، فإنّ الأمر يتوقّف على الطبيعة الشعرية الخاصة التي تتمتع بها هذه الأجناس من جهة، وعلى قدرتها على تمثيل هذه الثنائية بهدف تفكيكها والتعامل معها في سياق مناورة شعرية لا تخفي محمولاتها الثقافية من جهة أخرى. كما أنّها لا تنسى تمثّلات خطابها الجسديّ وإلهاب حماسها للدفاع عن نموذجها – شعرياً وثقافياً –، وهو يسعى إلى التجلّي بمنطق كشف شعريّ حضاريّ لا يقترح الانتقام بقدر ما يقترح التسامح والتصالح والحوار والمحبة.

تجتهد الأجناس الأدبية المهمومة بخطاب الجسد في اختيار منطقة تشكيل حساسة ذات رؤية تنطوي على قدر كبير من التحرّر والانفتاح والرقيّ على المستويات كافة، وهو ما جعلها تتحرّك في داخل خطاب يستحضر الروح المتحضّرة استحضاراً كلياً على مساحة الجسد، وتنشغل بالجماليات على نحوٍ مساوٍ لانشغالها بالمقولة الثقافية والفكرية التي

يتنكبها الخطاب ويتقصّد إيصالها بشعرية نوعية إلى الآخر.
إذن التموجات التشكيلية التي تحظى بها الرؤية في جوهر الخطاب الأجناسيّ تشتغل عملياً على نسقين شعريين، الأول جماليّ والثاني ثقافيّ، وإذا كان النسق الجماليّ يتبلور في سياق التقانات الشعرية التي أصبحت اليوم فاصلاً فنيا مهما بين الشعريّ واللاشعريّ، ولا يمكن للخطاب أن يستغني عنه إذا ما أراد البقاء في حاضرة الشعرية، فإنّ النسق الثقافيّ أصبح هو الآخر ضرورة ملحّة حتى لا تبقى الشعرية في دائرة الانشغال المهاريّ واللعب بالأدوات، من دون أن يسهم في التأثر والتأثير في المزاج الحضاريّ للإنسان على طريق تحضّره ودفعه ليكون عضواً فعّالاً في نادي الحضارة الحديثة.
من هنا تتكشف دلالات القصد القرائيّ لتؤسس منطلقاتها اعتماداً على خصوصيات هذه الرؤية وطبقاتها، وتقترح في الوقت نفسه منهجها للتعامل مع مناطق الشعرية التي تؤلّفها خارطة هذه الأجناس الأدبية، بحيث يكون المدخل حاوياً للشروط القرائية العملية التي تذهب قراءتنا إلى استخدامها للتوغل في كون الخطاب، وتخوم العتبات، ومتاهة النصوص، وفضاء الظواهر، على النحو الذي يستجيب للفكرة الجوهرية التي على القراءة حين تعقد عزمها على استنطاقها وتحرير كمونها، وتأويل نظمها الشعرية وقوانينها

التعبيرية وفكّ شفراتها السيميائية المتوارية خلف دوالّها، وكشف رموزها المحجوبة.

يتوجّب انطلاقاً من هذه المقاربات استلهام نظرية فنية ذات حضور إجرائيّ نصّي ((تجمع بين جمالية النصّ وجمالية تلقّيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعّالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النصّ الجماليّ تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعيّ))[5]، على النحو الذي تسعى فيه آليّات القراءة إلى الارتفاع الحرّ إلى مرتبة الجمال القرائيّ المناسب والمكافئ للجمال النصيّ.

مفاتيحُ القراءة

في القصيدة الجديدة

تشكل رؤيا الحداثة في المدونة الشعرية العربية موقفاً جديداً من العالم والأشياء، وتتكشف عن إمكانات هائلة في غناها وخصبها وتنوّعها تفتح سبلاً ومسارات متعددة للإسهام في مضاعفة وعي الإنسان وتصعيد حسّه الجماليّ وشعرنة وجوده، وتتواصل مع الرؤية الشعرية لدى الشاعر في سياقات كثيرة وأهداف ومقاصد كثيرة، على الرغم من التعارض الذي يتبدّى في الجوهر المفهوميّ لكلّ منهما على صعيد الشكل والحضور والقيمة والتأثير.

إنّ الرؤيا في مفهومها التشكيليّ الخاصّ بمقاربة القصيدة العربية الجديد ((عنصر مكوّن من عناصر هذه القصيدة، بل إنّ الشعر الجديد عند شعراء الحداثة ونقادها المنظّرين بخاصّة هو أنه رؤيا، أو كشف وسيلته الرؤيا))[6]، على النحو الذي يصبح فيه مفهوم الرؤيا إشكالياً يشتغل في حقل الوسائل والأهداف معاً، كي يتمكن الشاعر الجديد بوساطة أدواتها وآليّاتها من التعبير ((عن رؤيته للوجود في كون مأزوم يستقطب بالرؤيا والحلم، ويتداخل فيه الرمز بالأسطورة والواقع بالمثال))[7]، فضلاً عن ثنائيات أخرى تتفاعل وتتضافر من أجل تأهيل الحساسية الشعرية وتكييف

الأنموذج الشعريّ.

تشترك الرؤية مع الرؤيا في تشييد النموذج الشعريّ بوصفه فعالية حادّة الخصوصية ونظام تفكير نوعيّ، فالرؤيا على نحو إجرائيّ – إبداعيّ ينجزها الشاعر ((وإذا كانت الرؤية – بما تنطوي عليه من عناصر ذاتية وموضوعية تحكمها الحواس – هي المرجعية الأولى التي تتشكّل منها، فإنّ الشعر هو المرجعية الثانية المقابلة التي تقوم على تشكيل الرؤيا وتكوينها، ومن دون حضور الطرفين المذكورين لا يمكن أن تكون هناك رؤيا))[8]، كما لا يمكن أن يكون هناك مشروع حداثيّ حقيقيّ لإنتاج قصيدة جديدة.

لا شكّ في أنّ مفهوم الرؤيا استناداً إلى هذه الإشارات لا يمكن أن يتحدّد في إطار مفهوميّ ثابت، أو أن يستجيب لأفق اصطلاحيّ معيّن يخضع لتوصيف نهائيّ حاسم، ذلك لأنّ الرؤيا تتعدّد وتتنوّع وتتطور بحسب كثافة الحقل الشعريّ العاملة فيه، ودرجة انفتاحه، ومستوى ثرائه وقدرته على تفسير الذات الشعرية بمنظورها الوجدانيّ الكونيّ، إنّها في سياق معيّن من سياقاتها الجمالية والفكرية ((انطباع واستشراف مستقبليّ))[9] دائم التجدد والتوسّع والانفتاح، ولا يتوقّف عند حدود تشكيلية معيّنة، لأنّ مثل هذا التوقّف المحتمل يكسر الخاصية الشعرية للمفهوم ويعيده إلى مرحلته الحلمية البدائية بكلّ ما تنطوي عليه من عفوية وسذاجة

وافتقار لشعرية نظام التفكير، بعد أن قطع أشواطاً كبيرة وعميقة تحوّل فيها المفهوم إلى جوهر، أصبحت فيه الرؤيا حركة حيّة انبثاقية اكتسبت فيها ((معاني تتخطى معنى الحلم حتى بإضافاته المجازية في الرؤية بالعين والقلب والعقل معاً، زائدا الحلم زائداً التطلع الإنسانيّ الأرحب الذي اقترن في الذهن البشريّ بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء ذ، ذلك الماورائي الذي يبدو صورة لا يعلّلها المنطق بالضرورة، ولكنها تكتظّ بالرموز لما هو في الصلب من الكينونة واندفاعاتها))[10].

حرص معظم شعراء الحداثة العربية المبرّزين الذين تحولت تجاربهم إلى متون أصيلة على استلهام هذه الروح الحية التي اصطلح عليها بـ ((الرؤيا))، إذ فتحها أدونيس بخاصّة على أوسع وأعمق ما يمكن أن تتمتّع به آفاقها من رحابة وطرافة وحساسية، ففيها ((ينكشف الغيب للرائي فيتلقى المعرفة))[11] بوصفها أحد أخطر الينابيع الأصيلة التي تغذي العقل الإبداعيّ بالمعرفة النوعية الثرة بكلّ تمثّلاتها البرهانية والمتخيّلة.

بهذا المعنى يمكننا القول إنّ القصيدة الجديدة قصيدة رؤيا بامتياز، تحصلت على سرّ اندفاعها في أرض الحداثة الساخنة بصرف النظر عما يمكن أن تتكشف عنه سخونة هذه الأرض من ((ما بعديات)) تعيد تفسير المفاهيم وإنتاجها

وتأويلها بحسب ضرورات نظم التفكير واستراتيجية الإبداع.
إنّ القصيدة العربية في شكلها العموديّ ذي الشطرين (قصيدة الوزن) تحيل منذ بدايتها حتى الآن على تشكيل نموذجيّ موحّد وكليّ، إذ إنّ الحساسية التي يعمل الشعراء العرب على تجسيدها وتمثيل رؤياها تنفعل بالشكل على حساب أيّ مقوّم آخر، وتجتهد كثيراً في الحفاظ على حساسية الشكل بنموذجه المتعالي، وما نظرية ((عمود الشعر)) المعروفة إلاّ تعبير حيّ عن صرامة النظم والتقاليد الشعرية داخل قفص الشكل. لذا فإنّ الحديث عن ((قصيدة عربية)) – على وفق هذا المفهوم – يعدّ من الأمور البدهيّة التي يكون فيها الشعر اليمنيّ والعراقيّ والمغربيّ والكويتيّ والأردنيّ والتونسيّ والبحرينيّ شعراً عربياً يتعالى على مكانيته وبيئته وحساسيته الشعبية لصالح الشكل الشموليّ، فلا يكون صحيحاً الحديث عن شعر سوريّ مثلاً إلاّ تحت لافتة الشعر العربيّ في سوريا وهكذا.
إلاّ أنّ أحد أهم منجزات الحداثة في قصيدة الشعر الحر ((قصيدة التفعيلة)) هو الذهاب الحرّ إلى منطقة المكان والبيئة والحساسية الشعبية المحلية، ولم تكن مغادرة الشكل العموديّ (الوزنيّ) مغادرة لقفص الشكل في حدّه الإطاريّ المحض، بل كانت مغادرة كلّية لدكتاتورية الشكل الشموليّ والانفتاح على ديمقراطية الخصوصية والنكهة المحلية في

نموذجها الشعبيّ، على النحو الذي يصحّ فيه الحديث عن شعر أردنيّ على سبيل المثال يمتلك فرادة وخصوصية استثنائية، يستند إلى مزاوجة وتضافر الحسّ المكانيّ والبيئيّ والفضائيّ والإنسانيّ الفلسطينيّ والأردنيّ معاً. إذ اتسع النموذج الشعريّ الأردنيّ ليشمل شعراء من أصول فلسطينية تبنّوا هذا النموذج ذ، من دون التخلّي عن ذاكرتهم ورؤياهم الفلسطينية التي بدأت تتمظهر وتتجلّى ضمن آفاق النموذج، فكان أن تخصّب النموذج وأنتج ثراءً لافتاً كرّسه في العقدين الأخيرين بوصفه واحداً من أفضل نماذج القصيدة العربية في رؤياها الحداثية، والأمر نفسه يمكن أن ينطبق على تجربة القصيدة العربية الجديدة في أيّ قطر عربيّ آخر على هذا النحو.

لعل المفترق الصعب الذي وقفت على أعتابه القصيدة العربية الجديدة يعدّ واحداً من أكثر الموضوعات سخونة وخطورة في المجال الحيويّ الثقافيّ، إذ تعدّدت محاولات الشعراء للخروج بالقصيدة العربية نحو فجر جديد، يتيح لها فرصة تمثّل العصر وتمثيله في سياق حداثة رؤيا شعرية تفجر إمكاناتها وتجلّيها.

ربما كان الصراع المهمّ الذي تعيشه القصيدة العربية الجديدة، هو ذلك الصراع القائم بين منظومة العنصر المجازيّ بطاقته التقانية ومنظومة العنصر الوجدانيّ بطاقته

الغنائية، بوصف أنّ ذات المتلقي العربيّ بفعل استئناسها لنسخة نصية واحدة، واعتيادها على تسلّم هذه النسخة بإمكانات نمطية واحدة مألوفة، أصبحت ذات تركيبة انفعالية عاطفية تجنح فطرياً وعفوياً وسياقياً نحو العناصر الغنائية الأوليّة التقليدية المألوفة في أشكال الفنون، وتتعاطف عادة مع الشكل أو النصّ حين يخاطب منطقة الوجدان، وتكمن في داخله ثورة ضخمة وخصبة من الانفعال الداخليّ العميق الذي يموج بثراء لا محدود من الدفء والوهج الروحيّ. وهذا ما يفسّر تعاطف الحسّ الوجدانيّ العربيّ مع قصائد رفعها إلى مرتبة عالية، مثل مرثية مالك بن الريب ولاميّة الشنفرى وهائيّة ابن زريق البغداديّ، ومعظم الشعر العذريّ، وقصائد السياب، والشعر الفلسطينيّ الموصوف بشعر المقاومة وغيره كثير.

ولا نريد هنا أن نشكّك بقدرة انفعال الوعي والذوق العربيين على التقويم، لكنني نطالبه بأن يوقف تواطأه مع النصوص العقيمة التي لا تولد سوى الانفعال المجرّد، الذي ما أن تنتهي رعشة الانفعال وهزّة الوجدان فيها حتى تذوب وتتلاشى، نطالبه بأن يوقف هذا النزيف الرثّ من النصوص الشعرية التي تزدحم بها الساحة ولا تترك وراءها غير الضجيج والغبار.

إذن هل يجب أن تتوقف القصيدة العربية الجديدة عن

إثارة الانفعال في سياقاته التقليدية المتوارثة، وتعتمد في تشكيل نسيجها الداخليّ على منظومة المجاز والرمز وسطوة اللغة بأسرارها الباطنية العميقة؟

الجواب.. كلا، لأنه ليس ثمة عمل إبداعيّ بلا رعشة جمالية، إنّها عنصر أساس من جماليات الفنون، حتى الاكتشافات العلمية تشكّل فيها هذه الرعشة انعطافاً خطيراً في لحظة الاكتشاف. لكن الذي ندعو إليه هنا أن يتخلى الانفعال في النصّ الشعريّ عن أوليته وسذاجته وفجاجته، وقابليته المنفلتة على البوح والانسياح، ويتحوّل بفعل قوة العقل – التي يجب أن تسيطر على تيار الانفعال وعلى وفق ضوابطها وقوانينها – إلى أثر إبداعيّ ذي بنية معرفية خاصّة ممغنطة بالانفعال ومسحورة بطاقة غنّاء فذّة في عمقها وكثافتها.

النصّ الشعريّ الجديد حوار دائم وديناميّ مع الأشياء، حوار ثرّ مبنيّ على ديالكتيك خاصّ، مشحون بقيم أصيلة تتّسم بالتشابك والعمق والتعقيد، يقوم بمهمة تشكيل النسيج الداخليّ عن طريق ربط الأجزاء المتوازية والمتقاطعة والمتضادة في النصّ الشعريّ، وينعدم في هذا الحوار ذلك التواطؤ التقليديّ القائم بين عالم القصيدة، ومساحة الفاعلية الذهنية المستقبلة عند المتلقي، والمعتمدة على خاصية الإشباع المحايد لمراكز الانتظار والتوقّع فيه، لذلك فهي

تصدم ذوق المتلقي التقليديّ بما لا ينتظر. بمعنى أنّ المتلقي سيفقد فيها لذة تعوّد عليها، وتأسس نمط ذوقه على أساسها. لذلك فإنّه سوف يحتاج على هذا الأساس نوعاً من تطبيع العلاقات مع عوالم النصّ الشعريّ الجديد، الذي ينهض بذوق المتلقي ويرتفع به إلى مناطق جمالية طريّة وطريفة ومباغتة، تضج بسحر غير قابل للنفاذ، فيكبر وعيه نحو استثمار قدرات العقل على نحو أكبر وأفضل وأكثر جذباً ومتعة.

على هذا الأساس يخرج النشاط الشعريّ من إطار إشباع الحاجة، فليس هو تمريناً جمالياً مجرداً، إنّما هو فعل خلاّق خصب يلد قدرة لا متناهية على الإبداع والخلق واستمرارية الإنجاز، ومتى توقف النصّ عند حدّ معيّن للولادة يصبح آنذاك عقيماً ما يلبث أن يموت، فلا يعدّ على هذا الأساس نشاطاً خلاّقاً لأنّه لا يخلّف أسئلة ولا مشكلات، إنّه يغادر منطقة المتلقي مغادرة كلّية، في حين إنّ القصيدة الجديدة تحيا أساساً بما تخلّفه في منطقة المتلقي لا بما تمنحه إياه لأنها ببساطة شديدة لا تمنح شيئاً محدداً ذا قيمة بالمفهوم الماديّ للشيء، فهي ليست إعلاناً أو إشهاراً، إنّها مجموعة مقترحات وأسئلة لأفعال سحرية يشترك فيها المتلقي، فإذا كان المتلقي يواجه النصّ الجديد بإمكانات عادية، فسوف يغترب النصّ وتبقى لحظة الولادة مؤجلة إذ إنّ قدرتنا على

فضّ بكارة الحلم الرؤياويّ واختراق طفولة النصّ، يتوقف على استكمال مقومات وعينا وقابليته على المرونة والتفاعل والكشف، أي يتوقف على تحويل وعينا من المستوى المسالم المهادن إلى المستوى الحادّ المشاكس.

إنّ القصيدة الجديدة تحرّرت على صعيد تشكيل خطابها المستقبليّ من احتلال وسطوة اللاوعي المجرد القائم على الانفعال البدائيّ، وأصبحت خاضعة في مرحلة مهمة من مراحل إنجازها إلى الوعي بشكله المعتمد على الحرية والمتفاعل جدلياً مع اللاوعي، تلك الحرية القصوى التي تخضع للجهد والتنظيم الخفيّ، وهو لا يحصل بمنأى عن رؤيا الذات الشاعرة وحداثة مختبر المخيلة فيها، إذ إنها تنشحن هنا بأعلى طاقة ممكنة على الإيجاد والتدفق والإشعاع. لذلك فهي ليست إشباعاً لحالة توقع مفترضة قائمة على نحو استاتيكيّ في الذهن، إنها تفاجئ دائماً، إنها منجم غنيّ لرفد المتلقي بسلسة لا تنتهي من المفاجآت المتغيرة بين سياق لحظويّ وسياق لحظويّ آخر. إنها عملية الارتقاء بذوق المتلقي إلى مرحلة متحضرة وراقية في سياق الاصطدام المتولّد بين قوّة النصّ المعلنة، وخيبة الجزء الصغير المستخدم عقل المتلقي، كي يحدث خللاً في الموازنة العقلية ينتهي إلى محاولة توسيع دائرة التفكير الشعريّ بالأشياء، بوساطة إحياء مناطق ميتة من العقل

وزرعها بطاقات خصبة جديدة ومزدهرة تسهم في الارتفاع بقدرته إلى مستوى قابل لتحرير النصّ الجديد تحريراً عقلياً، في سياق فتح قنوات أخرى تحتوي فضاءات النصّ وعوالمه وعكسها على فهمه المتحضر بوساطة اللذة التي سيكتسبها عبرٍ رؤيته للانسجام في اللاانسجام، والتوافق في اللاتوافق، أملاً في إدراك شيء من لحظة التجانس الكونيّ الخاطفة اللامرئية التي لا يدركها سوى حسّ الشاعر المتعالي.

بهذا المنطق تستهدف القصيدة الجديدة القضاء على التناقض بين المتضادات مع الحفاظ على ديناميّة الخصوصيات المتضادة. فعملية إعدام التناقض لا تعتمد أساساً على إلغاء فواصل التناقض بينهما، بل تعتمد على اكتساب لحظة التضادّ، ولحظة التماس بين المتضادات حياداً في التعبير عن حالة التناقض، مستبدلة بها التعبير عن خصائصها الذاتية التي لا تعني بالضرورة تناقضاً مع الآخر، بقدر ما تعني استقلال الخواص التي تمتاز بقابلية استثنائية على البوح والتفاعل مع (الآخر) أو (الماحول) بفرض حالة تجاوز للخلاف التقليديّ على مستوى الشكل والتشكيل. وهذا يتطلب اختراق نظام الزمن بوصف أنّ القصيدة الجديدة على هذا الأساس لا زمنية – بالتقدير الاستعاريّ وليس التقانيّ –، لذلك فهي جمع لكلّ أنواع الأزمنة وتفجير لها في آن شعريّ حضاريّ مشتبك

ومشترك.

من هنا يمكن أن نصل إلى حقيقة أنّ النصّ الشعريّ الجديد لا يعبّر عن الحياة بمستواها الأفقيّ، ذلك أنّ الطبيعة – حسب سيزن – هي عمقٌ أكثر مما هي سطح[12]، والنصّ الذي يعبّر عن الحياة بهذا المستوى نصّ سطحيّ، مخفقٌ، بليدٌ، تبعيّ، سلفيّ، يتقيأه المتلقي بمجرد انطفاء لحظة الجماع القرائية الأولى، لأنه سرعان ما ينكشف وتفتضح إمكاناته، في حين يتحوّل النصّ الذي يبدأ بخلق حياة جديدة تتجسّم وتتشعرن فيها مشكلات الإنسان الكبرى والصغرى والتفصيلية والهامشية، والمسكوت عنها والمغيّبة، إلى مشروع دائم التطوّر باتجاه تحديث أسلوب الممارسة وقوانين الفعل وحلم العقل البكر وتجديدها، واجتراح مستمرّ لقيم ذات نزعة غير قابلة على التمحور، تستقلّ فيها اللغة استقلالاً ذاتياً خارج انعكاسات المعجم والمنهج، كي تتفرغ في سياق قدرة النص وفاعليته لاكتشاف العوالم السحرية الغامضة الثاوية في مفرداتها، وقد أركنتها المعجمات والممارسات الشعرية الجائرة جانباً، وجعلت تعتمد في بنيتها الرثّة على احتمال واحد، في حين تضجّ عوالمها بعدد لا متناه من الاحتمالات.

إذن يجب على النصّ الشعريّ الجديد أن يفجر إمكانات اللغة ويفتح منظومتها اللفظية على الاحتمالات كافة،

ويحرّرها من استعمار المنطقة والمكننة التي أسهم الكثيرون في تسييجها ودفعها إلى حالة التصحّر، مما يؤدي بالضرورة إحالتها على كائن عدميّ لا يمتلك سوى قدرة محدودة على البثّ الوجدانيّ والإدراكيّ الخلاّق، الذي أفرز افتراقاً صعباً – كان وما زال أحد أبرز مشكلات الشعر الحديث –، بين طموح المخيلة وحداثة رؤياها في تعبئة المفردة بثقل دلاليّ وغنائيّ وإشعاعيّ كبير يستجيب لعالم الشاعر ورؤياه ورؤيته، والواقع العدميّ للّغة الذي ليس له القدرة على تحمل هذه المسؤولية، فكان أن وقعت الكثير من النصوص الحديثة ذات المسؤولية الفنية الكبيرة في دائرة الغموض والإبهام، وقيام النصّ بهذه المهمة الخطيرة لا يتأتى إلاّ بإمكانات موهبية وعقلية وثقافية ولغوية عالية.

بمعنى أنّه لا يمكن لأنصاف المواهب، تلك التي يتواضع فيها إنجاز العقل وتتسطح فيها الثقافة، وتفتقر فيها اللغة – على مستوى الثراء وعلى مستوى ضبط المهارات الأساسية – إلى إنجاز ذلك، أن تتقدّم الصفوف، ولا يصبح البيان والدعة والتصريح الذي تتبناه عندئذ أكثر من نقر ضعيف متهالك من وراء الزجاج.

إنّ رؤيا الحداثة الشعرية المتكشفة عن خصوبة المخيلة وحدّة الانفعال وغنى الموهبة، هي التي تداهم اللغة فتخرجها من نمطيتها وتراخيها، وتدخلها في سياقات تعبيرية حديثة

غير مألوفة، لذلك تتحوّل من تشكيلها المستقرّ إلى تشكيل صداميّ استفزازيّ متمرّد، وهي في هذا التحوّل يجب أن تملك نفسها، وإلاّ فسوف تضيع في مجاهل الغريب والشذوذ، لكنّها إذا امتلكت نفسها كما هو معوّل عليها فإنّها تعطي النصّ قدرة لا محدودة على منح أمداء لا متناهية لمنظومته اللغوية، فأخذت اللفظة حريتها المطلقة في الكشف والبوح عن مضمراتها الدلالية والتعبيرية والرمزية، وعن استثمار خصوبتها التي تتحوّل بفعل ذلك إلى طاقة تخييلية فائقة متجددة، لا يصبح الشعر فيها تعبيراً مطلقاً ثبوتياً عن مستقرات إبداعية مطلقة، إنّما يصبح تعبيراً متجدداً عن قيم فنية وجمالية دائمة التطوّر، وتبني واقعاً شعرياً جديداً هو نتيجة طبيعية لانعكاس الموقف الشعوريّ النفسانيّ للواقع، أي الموقف الشخصانيّ ((الأنويّ)) في فعله وإدراكه الوعيويّ للواقعيّ والجمعيّ والمشترك.

وتستهدف هذه المحاولة إيجاد مصالحة بين فردية الكون وكونية الفرد، لا بالوصف العدديّ أو الاعتباريّ، لكن بالوصف الكلّيّ المستند إلى حقيقة الوعي بالحياة، المتمثلة بالقدرة على التميّز بين الكائنات الشعرية ذات الفاعلية الحية والكائنات المجرّدة من الحياة، فتتكون للقصيدة على هذا الأساس فضاءاتها الخاصة، وتعتمد على الصراع مع اللاشيء من أجل إفراز شيء لا تعثر عليه في النصّ عبر

السياق المرئيّ المباشر، ولكن بالإمكان اقتناصه متلبثاً ومتشكلاً في ذهن المتلقي. وهي نتيجة مستخلصة سرّية على مستوى التعبير، ويتوقّف مدى تحصّل النتائج المستخلصة على وفق هذا الإطار على موهبة الشاعر وثقافته، وإتقانه للمهارات الأساسية وحساسيته المرهفة في التفاعل مع التقانات المتاحة للفنون المجاورة، والالتفات إلى إمكانات الجسد وطاقاته الغنائية العالية. وهذا ما يفسر سقوط المواهب المتواضعة في شرك القصيدة الواحدة ذات النسخة الواحدة، بمعنى أنّ تجربتهم الشعرية الكاملة ليس أكثر من قصيدة واحدة حسب.

يتوجب على النصّ الجديد أن يحقق ما يدعى بـ ((تحسيس المفهوم)) الذي يتفتّق فيه اللاحسّي عن حسّي، والمجرّد عن مجسّد، والسريّ عن علنيّ، والذهنيّ عن ملموس، والغامض عن واضح. ويتوقف إنجاز هذا المفهوم على درجة اندماج الذات الشاعرة في اللغة بالموضوع الشعريّ في التشكيل، مع القدرة على استنطاق منظومة الدوال على هذا المستوى وتحريكها في المتاهات العصية المؤدية إلى ظلال الدلالات، أي أنّ النصّ يلد نصاً مضاداً والشكل يلد شكلاً مضاداً على وفق هذه الضوابط.

أمّا فيما يتعلق بالشاعر الحديث الذي يرتفع إلى مستوى هذا الإنتاج، فيجب أن يتمتّع بذاكرة تشكيلية وتركيبية

وغنائية قوية، تحتوي التوتّر الحادّ الذي يعانيه الشاعر بين الفعل المرئيّ المباشر والفعل العقليّ غير المباشر، ويستطيع تصريف القلق الناجم عن ثورة الشاعر تصريفاً إبداعياً، بوصف أنّ الشاعر ثائر وقلق على الدوام وعلى نحو لا محدود، فعليه بإزاء هذا الموقف أن يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل كما يقول ((ماكليش))، أي أنّه يجب أن يبدأ بالحلم والرؤيا لينتهي إلى فضاء الاستنتاج، لا أن يبدأ بالاستنتاج لأنه سوف ينتهي إلى الفراغ العدميّ.

الشاعر بهذا المفهوم يمتلك طاقات لا محدودة على الإنجاز لأنه ليس كائناً واحداً، ويعتمد عدد الكائنات فيه على حجم موهبته واتقاد ذهنه، ودرجة فاعلية عقله، وقدرته على الإنجاز، ومستوى حساسيته وانفتاح رؤياه ورؤيته، وهو ينجز شعراً جديداً على أساس نظرية الميل والوجود الخاصّ والنشاط المميز للمخيلة، خارج دائرة كينونته الأخرى المعتمدة على فلسفته في الأخلاق والقيم والأدب والحضارة.

ومن هنا يتحتّم على الشاعر أن يكون جريئاً وصادقاً في الدفاع عن ميله ووجده الخاصّ، ونشاط مخيلته الخلّاق. وإلاّ فسوف يفتقد الشعرية والشاعرية لأنه خانهما لمصلحة كينونته الأخرى، وتحول بناءً على ذلك إلى منظّر وداعية، وانعدمت فيه حساسية الذات الشاعرة وافتقد إلى رؤيا الحداثة الشعرية.

يبقى السؤال الكبير والخطير الذي يجب يستوقف الجميع، هو ما الذي أنجزته القصيدة العربية الجديدة، وإلى أين تسير؟

سيبقى هذا السؤال قائماً وملحاً ومحرجاً، فمنذ الثورة السيّابية التي استطاعت إيقاد فجر جديد للقصيدة العربية، مروراً بأدونيس الذي استطاع أن يكون ظاهرة لها بُعدان؛ بعد ذهنيّ بلوره الشعر الفرنسيّ والجدل الهيغليّ، وبعد آخر تشكيليّ وخياليّ استمد نموذجه من مصادر التراث العربيّ والإسلاميّ، وحاول في سياقه إيجاد شعرية تعتمد كيمياء اللغة، وانتهاء بالإنجازات الباهرة التي حققها الشعراء العرب الكبار حتى نهاية الألفية الثانية، عاشت هذه القصيدة تحولات شتّى أفرزت الكثير من الأسئلة التي يمكن أن تقودنا في ميدان مقاربتنا إلى السؤال عن مستقبل القصيدة العربية، وإلى أين تتجه؟

إنّ المنجز الشعريّ العربيّ ((في نهاية القرن – على منجزاته العظمى – تحوطه الغيوم مثلما تنوشه في بدايته، ويتطلب من المبدعين والنقاد اجتراح سبل جديدة وجريئة في فتح قنوات التواصل الجماليّ مع الجمهور، لأنّ الشعر هو الذي يحمل جينات الروح العربيّ الوراثية، وهو الذي يحدّد اللغة ويضمن لها البقاء، واللغة هي بنك الذكاء القوميّ، والشعر في نهاية الأمر هو جوهر الفنون ولا بدّ أن يتوهج

بازدهارها))[13]، ولعلّ القراءات المستمرة الجادة للشعراء والنقاد معاً التي تنهض بمهمة فحص التطورات التي تحصل في بنية القصيدة وتشكيلها وعلاقتها بالآخر، هي التي يمكن أن تنتج مشاريع حوار بوسعها أن تقول شيئاً مهماً وصحيحاً على هذا المستوى وفي هذا الإطار.

في مفهوم التجربة والعلامة

تتقدّم (التجربة) بوصفها أهمّ وأخطر مموّل ورافد مركزيّ للنصّ الإبداعيّ، وإذا كان مفهوم التجربة بالغ التنوّع والتعدّد والاختلاف (والغموض أحياناً) عند الكثير من النقاد والدارسين والباحثين في مختلف شؤون المعرفة، فإنّ التجربة الحيّة، تجربة الحياة المتوهجة تعتلي قمّة هرم أنواع التجربة، لما تتميّز به من حرارة ودفق وحيوية وقلق وحماسة واندفاع، ربما تمثّل الممهدات المركزية لصوغ عمل إبداعيّ يرتفع إلى مستوى التأثير والإدهاش وانتزاع الإعجاب. ولعلّ أول ما يخطر على بال القارئ والمتفحّص والراصد والمشتغل هنا هو سؤال مركزيّ – نظريّ وإجرائيّ – عن ماهية التجربة وهويتها ورؤيتها – تعريفاً وتحديداً مفهوماً ومصطلحاً –، إذ إنّها تتردّد على الكثير من ألسنة المشتغلين في الكثير من حقول المعرفة وميادينها، لكنّها تظلّ في الأحوال كلّها منطوية على نوع الغموض، أو التعدّد في التفسير والتحديد، أو التنوّع في الفهم، وذلك لسعة حجمها المفهوميّ واشتمالها على خصب في الرؤية لاشتغالها في أكثر من حقل معرفيّ، ومنها الحقل الأدبيّ بعموم أجناسه وبالأخصّ الجنس القصصيّ السرديّ.

هل يمكننا الحديث عن قصة من دون تجربة حيّة يعيشها الكاتب وتنعكس بصورة أو أخرى على فضاء قصته؟ هل

بوسعنا الاعتماد على عنصر التخييل الصرف لصناعة قصص من وحي الخيال لا تستند إلى أيّة تجربة واقعية؟ وهل يمكن أن تكون التجربة وحدها كفيلة بإنجاز قصة قصيرة ناجحة؟ وما علاقة التجربة بالخبرة بكلّ أصنافها ومستوياتها وضروبها؟ وكيف تتشكّل الحكاية من وحي الخبرة والتجربة؟

في استقراء جدليّة المعرفة الإنسانية ووعيها وإدراك خصوصياتها ذات العلاقة بين الحياة والفنّ – وبمعرفة الواقع الإجرائيّ الذي هو ميدان الخبرة – في هذا المضمار، علينا أن نعي تماماً خطورة حساسية هذا الجدل وقيمته ومعرفينه، وهو يشكّل صورة راقية ومزدهرة من صور الحياة، فـــ ((لكي نبني نماذج مؤثّرة في الحياة علينا دراسة الحياة، فالفنّ شيء مستحيل بدون الإلمام بالواقع، ويتقرّر الطابع المميّز للمعرفة بالغاية العملية للفنّ، فالفنّ إذ يهدف إلى صياغة الإنسان وصياغة موقفه إزاء الواقع فإنّه يعكس بالضرورة ظواهر الحياة بالارتباط مع علاقات الناسٍ بهذه الظواهر، ويدرك الفنّ هذه العلاقات ذاتها، محاولاً كشف تلك العلاقات الخاصة لفئة ما أو لمختلف الفئات الاجتماعية وللنماذج البشرية، ومحاولاً أيضاً الكشف عن جوهرها ومنابعها واتجاه تطورها))[14].

ثمة أسئلة كثيرة يمكن أن تتدرج في هذا الإطار من أجل

الإجابة على سؤال التجربة عموماً وسؤال التجربة والقصة خصوصاً، وهي من دون أدنى شك أسئلة لا تخلو من التباس وتعقيد واختلاف، وهي على الرغم من ذلك في غاية الأهمية والخطورة إذا ما سعينا إلى إدراك فلسفة القصة بمعناها التاريخيّ والأجناسيّ والشعبيّ، وقوّة حضورها في مجتمع التلقّي على هذا الأساس، وأهميتها في نطاق كونها فناً شعبياً ضارباً في تداوليته، له تاريخ حافل في نظرية الأدب العالمية المعاصرة وبضمنها النظرية النقدية.

إنّ مجتمع التلقّي هو الذي يحدّد قيمة القصة المنتجة وقدرتها على أن تكون موضع اهتمام واحتفاء وقراءة، لأنّ هذا المجتمع يمثّل منطقة الاختبار الحقيقة لفعالية التداول التي يمكن أن تتمتّع بها القصة، وعلى ذلك يتقرّر مدى صلاحيتها وكفاءتها في الانتماء إلى هذا الحقل الأدبيّ الإبداعيّ كونها تمثّل جزءاً من تاريخه الفنيّ، فهو العتبة الإجرائية المهمة التي يمكن أن تمرّ القصة سالمةً من موشورها أو لا تمرّ.

التجربة هي الميدان الأساس والجوهريّ الذي يزوّد القاص بالمادّة التي يشتغل عليها لصناعة قصصه، وكلّما كانت هذه التجربة على مساس قويّ وفعّال في شخصية القاصّ وذاتيته وعاطفته الانفعالية وخبرته الميدانية والذهنية، انعكس ذلك إيجابياً على ضخّ القصة بمزيد من

قوّة وحرارة الحياة التي تضمن لها الحركية والنشاط والإقناع، واكتسبت عناصر تشكيل جديدة تسهم على نحو كبير في رفدها بالفنّ العفويّ الذي يحتاجه فنّ القصّ، مع حاجته إلى اللعب التخييليّ الذي ينقل الحادثة القصصية من مرجعيتها الواقعية في التجربة الحيّة، إلى فضاء الحكي الفنيّ القائم على مقتضيات الجنس الأدبيّ وقوانينه، في السبيل إلى إنجاز نصّ أدبيّ يوصف أجناسياً بالقصة القصيرة.

يتشكّل المفهوم الأدبيّ للتجربة من طبيعة العلاقة العميقة بين عالم الأدب وتجربة الكاتب الواقعية في الحياة، على النحو الذي يمكن وصف الأدب بأنّه ((تعبير عن تجربة، وهي ما يعرض للإنسان من فكر أو حادث أو إحساس)) [15]، إذ يتشكّل مفهوم التجربة هنا بوساطة الفكر كتجربة فكرية تختزن المعرفة السابقة وتوظّفها لخلق تجربة ذهنية، وفي سياق الحادث الذي يملأ (المصوّرة السردية) للكاتب بمشهد مرئيّ يساعد في خلق الحادثة القصصية وولادتها، وفي سياق الإحساس الذي يشتغل على الحادثة المرئية ويزاوجها بحوادث أخرى مشابهة، ليصنع منها تجربة أدبية قابلة للتحوّل إلى قصة مكتوبة.

إنّ العناصر الأساسية التي تسهم في تحقيق التجربة وإنضاج رؤيتها السردية، وقد تمثّلت هنا بالفكر والحادث

والإحساس والخبرة والاستعداد الفطريّ للحكي والسرد، تعمل مجتمعة في مختبر التشكيل وهو يتوسّط منطقة التخييل لتصنع التجربة في شكلها الأدبيّ، التي ما تلبث أن تتحوّل إلى نصّ حين تتصدّى الآليّات والتقانات والخبرة الكتابية لدى القاص من أجل تحويلها إلى قصة مكتوبة معروضة للقراءة والتلقي. من هنا يتبادر سؤال مهم يتعلّق بكفاءة التجربة الحيوية الإنسانية في عالم الواقع لتصبح تجربة أدبية تتحوّل فيما بعد إلى نصّ، فــ ((كلّ شيء صالح لأن يكون مادة للأدب بشرط أن يتناوله المؤلف كتجربة يحسّها لأجل ذاتها))[16]، وهذا الشرط هو شرط تقانيّ بالدرجة الأساس لأنّ المادة المستقاة من الواقع تصلح نظرياً لأن تتحوّل إلى أدب، لكنّ الشرط الملحق بهذه الصلاحية يتعلّق بتحوّل المادة إلى تجربة أدبية، يكون بوسعها تمثّل الرؤية الأدبية وعلاقتها بالمادة المهيئة لتصبح نصّاً أدبياً.

تنطوي عبارة ((كتجربة يحسّها لأجل ذاتها)) على فكرة بؤرية حاسمة، تتدخّل في جوهر التشكّل الذي تتبلور التجربة من فضائه بطريقة قابلة للتحوّل والصيرورة والتمظهر والتشكّل، على النحو الذي تنفصل فيه عن مجتمعها الواقعيّ وتتمحور حول ذاتها وتشتغل على ممكناتها، ويجري الإحساس بها من طرف الكاتب على هذه الصورة التي تتمظهر في مراياه قبل أن تتحوّل إلى نصّ

مكتوب قابل للتلقي.

على هذا الأساس فإنّ مفهوم التجربة يكاد يلتصق التصاقاً عميقاً وجوهرياً بمفهوم الإحساس أو الشعور، الذي شاع في أدبيات المدارس النقدية القديمة، لفرط العلاقة الوطيدة بين المادة المنقولة من الواقع والإحساس والشعور بها من لدن القاصّ، بحيث يتداخل شعورياً وحسياً وخبروياً معها، على النحو الذي يحوّلها من تجربة واقعية عادية ليست محطّ اهتمام ورصد نوعيّ في الحياة، إلى تجربة أدبية نوعية في المخيال يكون بوسعها إثارة الاهتمام وشحن قابلية الرصد من أجل الكشف. وفي هذا الصدد يقول الناقد المعاصر رتشاردز ((مشيراً إلى هذا الموضوع: إذا استبدلنا لفظة الإحساس أو الشعور التي شاعت في عصر تولستوي بلفظة أعمّ وأدقّ مدلولاً هي لفظة التجربة، فالتجربة في رأيه تقابل ما أطلق عليه قبلاً «شعور» لكنها أعمّ وأدقّ مدلولاً))[17]، إذ إنّها تأخذ من مفهومي الشعور والإحساس بعدهما العاطفيّ والحسّيّ والانفعاليّ اللازم للكتابة السردية، لكنها تنفتح في السياق نفسه على مسارات ومساقات أوسع وأبعد في تشكيل فضائها الرؤيويّ النوعيّ المخصوص، داخل وضع آخر قابل للتحوّل إلى أثر أدبيّ مؤثّر ومدهش في ساحة القراءة والتلقّي.

بهذا المعنى فإنّ التجربة لا تكتفي بحضور الشعور

والعاطفة بوصفهما مكوّنين أساسين للنصّ السرديّ، بل تشتمل فضلاً عن ذلك على عناصر أخرى تتوافر على الأهمية نفسها من أجل بلورة مفهومها، فالتجربة بمعناها العام على هذا الأساس ((تشمل المشاعر والصور والعواطف، وقد يضاف إليها ما يطرأ على حالاتنا العقلية من تطورات لا واعية))[18]، بحيث يتسّع البعد المفهوميّ للتجربة ليحيط بشبكة من الجوانب الموضوعية والفنية ذات الصلة بحساسية القاصّ ووعيه وكفاءة تقاناته. ولا بدّ في سياق بلورة مفهوم واضح وعميق للتجربة أن ندرك بأنّ ((التجربة بهذا المعنى تنطبق على كلّ فرد، أما التجربة الجمالية، تجربة الشاعر والفنان، فليست في رأي رتشاردز ونقّاد آخرين إلاّ تطوراً للتجربة العادية، تمتاز عنها برفعة تنظيمها وتركيبها وبكونها قابلة الانتقال إلى الآخرين))[19]، على النحو الذي يفرّق بين التجربة العادية التي يشترك فيها كلّ الأفراد، والتجربة الجمالية النوعيّة التي يختصّ بها الفنانون والأدباء على نحو يتلاءم مع موهبتهم وثقافتهم ورؤيتهم للعالم والأشياء.

إنّ وصف التجربة بـــ ((الجمالية)) يحيلها فوراً على مناخ إبداعيّ خلّاق تخرج فيه من كونها تجربة ذات صلة بالواقع، وتتدرج في سياق التجربة الفنية التي تنهض في تشكيل رؤيتها على فضاء التخييل، إذ تتحلّى في هذا

المضمار بسلسلة من الصفات الفنية التي تؤهّلها لاكتساب الصفة الجمالية المميزة. وتستمدّ التجربة الجمالية جوهرها المفهوميّ والاصطلاحيّ والرؤيويّ والفضائيّ من أعماق التجربة العادية المتاحة في الواقع، لكنها تُجري عليها سلسلة تحويلات فنية تكتسب فيها صفات وخصائص جديدة، هي ما وصفه النقاد – تقانياً – بالصفات الفنية، ((أما صفات التجربة الفنية (أعني مجموعة العناصر الفكرية والعاطفية الصالحة للإنتاج الفني) فهي أولاً: عمقها واتساعها، فالعالم والفنان كلاهما يدرك من الصلات بين الأشياء ما لا يدركه سواه، كما يمتاز بقدرته على إحياء الماضي واختيار التجارب الجديرة بالإحياء))[20]، وإدراج كلّ ذلك في مرجل التجربة الجمالية حيث تخوض الصفات الواقعية والفنية مخاضاً خصباً يقود إلى إنتاج النص الإبداعيّ بنموذجه الكتابيّ.

كما أنه ليس المقصود بالتجربة الحادثة الواحدة في وضعها الاستقلاليّ، بل مجموعة الحوادث التي تتداخل فيما بينها وتتماهى على نحو غزير، فـــ ((إذا تكررت عند الفنان تجارب متشابهة تختلط آثار التجربة القديمة بالحديثة ويقوى حافز الإنتاج الفنيّ))[21]، وتتضاعف قيمته التشكيلية من أجل الوصول بالتجربة إلى أقصى درجاتها الجمالية، بحيث تتأهل للانتقال إلى مرحلة التكوين والتبنين النصّيّ في

حقل الكتابة.

التجربة في منظورها الفلسفيّ الإنسانيّ لا يمكن لها أن تتوقف عند حدّ، فهي في كلّ أحوالها تجربة صغيرة في حلقة أكبر، وهذه الحلقة الأكبر تنتمي إلى حلقة أكبر منها، وهكذا حتى نصل في خاتمة الأمر إلى معاينة تجربة كبرى هي تجربة الإنسانية جمعاء، إذ يكون بوسعها الإجابة على سؤال الإنسان والحياة.

القصة القصيرة وسيلة نوعية وجمالية من وسائل الكشف عن هذه التجربة الكبرى، من التجارب الصغيرة الخصبة والمكثّفة التي يقدّمها كتاب القصة في كلّ مكان وزمان، ومن طبيعة الحفر النقديّ الجماليّ في خصوصية هذه القصص التعبيرية والسيميائية والرمزية، بوسعنا التوصّل إلى الكشف عن تجربة الإنسانية، إذ ((ليس ميدان القصص، في حقيقة الأمر، إلاّ التجربة البشرية كلّها))[22]، وهي تتوزع على تجارب قصصية وقصص وحكايات تؤلّف بمجموعها تجربة الإنسان الجمالية والروحية والفكرية والفلسفية في الحياة.

وإذا ما استأنسنا برأي القاصّ نفسه في هذا المجال سنجد أنه ينظر إلى المسألة من زاوية نظرية علمية في تحليل مصادر الإبداع، لكنّه في النهاية يحيل على تجربته الإنسانية الشخصية بوصفها المموّل المركزيّ لتجربة الكتابة

القصصية عنده، إذ يقول: ((أحسب أنّ المصادر الرئيسة للفنّ عموماً والعمل الأدبيّ على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة، والخيال، فهو خلطة من هذه المراجع، ولكن هذه الخلطة تختلف من مبدع إلى آخر من حيث اعتمادها على أحد هذه المصادر الثلاثة أكثر من غيره، والكاتب الجيد هو الذي يمتح من هذه المصادر بمقادير تجعل من خلطته خلطة سحرية تأخذ بلبّ القارئ وقلبه، وعلى الرغم من اطلاعي على الأدب السرديّ العالميّ بشكل عام، فأنا أفضل أن استمدّ ما أكتب من تجربتي الشخصية وأحاسيسي الداخلية لتحتفظ حروفي بوهج المعاناة وحرارة الصدق))[23].

إذ إنّ التجربة الشخصية مع ذلك هي نتيجة غير مباشرة لتجربة المعرفة وتجربة الخيال وتجربة الوعي وتجربة الخبرة وتجربة الثقافة، لأنّ تضامن هذه المصادر في الكتابة القصصية تعمل في نسق واحد وتحت سلطة واحدة.

تتحوّل التجربة في سياق انتقالها إلى نصّ قصصيّ مكتوب من شبكة أحاسيس ومشاعر ورؤى وأفكار وقيم إلى لغة، وهذه اللغة وهي تستقبل هذه الشبكة لتحوّلها إلى نصّ لها قوانينها وقواعدها وأعرافها، على النحو الذي تقوم فيه بإخضاع شبكة العلاقات الكثيفة هذه لمنطقها العلاميّ السيميائيّ، وتحدث بناءً على ذلك تحولات عديدة في منطقة

التجربة ومنطقة اللغة من أجل استيعاب هذا التداخل والتمازج والصراع.

فمن دون وجود لغة تحمل حساسية التجربة إلى النصّ المكتوب تبقى التجربة رهينة التصوّر المعلّق في فضاء الذاكرة المجرّدة، واللغة ذات طابع إنسانيّ مميّز لا تتوقّف عند حدود إنتاج المعنى حسب، ((وإنما هي أساسه، وبهذا الاعتبار فإنّ الأشياء لا تدلّ إلاّ بوساطة اللغة الإنسانية التي تمدّنا بالمعنى، ومعناها هو النموذج والمثال، أما معاني الأشياء فهي لا تعدو أن تكون معاني ترمي إلى الاقتراب من المعاني النموذجية التي توفرها اللغة، ويعني ذلك أن تقطيعنا للعالم تقطيع لسانيّ في جوهره، إذ لا تتكوّن المعاني ما لم تكن هناك لغة، إذ هي المنطلق والسند، وعليه فإنّ أيّ شيء لا يصير دالاً إلاّ بالإحالة على النسق الدالّ الأول لأنّ الشيء ليس سوى مرآة للنسق اللفظيّ))[24].

إذ يعيد رولان بارت هنا العلاقة بين التجربة والعلامة إلى أساس لسانيّ لا يمكن إغفاله أو تجاوزه بوصفه نسقاً أوّل، من أجل أن يسهم النسق هنا في ترتيب العلاقة الأصلية بين حدود التجربة وحدود العلامة النصيّة، ويزوّدها بالآليّات اللازمة للتكوّن والتبنين والصيرورة السيميائية، التي تساعدها في الانتقال من النظام اللسانيّ القاعديّ في حدود النسق الأول، إلى النظام العلاميّ التواصليّ في النسق

الثاني. وعلى هذا النحو (التحوّليّ) من الحدود اللسانية إلى الحدود السيميائية يرى بارت ((أنّ الدلالة العينية الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول (النسق السيميائيّ الأول)، أمّا الإيحاء أو الظلال الدلاليّ فيتولد حين تتحوّل علامات من المستوى الأول إلى دوال محض في المستوى الثاني، فتشير إلى مداليل ينجم عنها، حين تتوحّد بمداليلها دلالات جديدة، وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب والإبداع الجماليّ))[25].

النظام الجديد الذي يحوّل العلامات إلى علامات محض في المستوى الثاني هو النظام السيميائيّ العلاميّ الذي يتضمّن التجربة بمداليلها الجديدة، ويسهم في إنتاج المادة الأدبية بمنظورها الجماليّ (داخل حدود البنية النصيّة) حيث لا تتوقف عند عتبة إثارة المعنى وبعثه وحشد النصّ به، بل الإسهام الفعليّ الميدانيّ في خلق فرص جمالية أخرى مضافة هي نتيجة طبيعية لإنجاز علاقة مثالية بين التجربة والعلامة.

من هنا نستنتج أنّ التجربة هي التي تتحوّل إلى علامات في المستوى الثاني بعد مرورها في المستوى اللسانيّ الأول، وتكتسب على هذا الأساس نظامها الجديد، وهو النظام التواصليّ الذي يتحرّك في منطقة القراءة والتلقّي حيث يخضع للتحليل والتفسير والتأويل، انطلاقاً من مثابة

النسق في نظامه الأول ووصولاً إلى النظام الثاني، النظام المقروء الذي تكمن فيه المادة الجمالية وهي تحيل على التجربة واللغة معاً.

إنّ الصفة القصصية هي جوهر الفاعلية السردية في التشكيل القصصيّ الذاهب إلى منطقة النصّ، فـــ ((القصصية مستوى ضمنيّ كاللغة تشتمل على أنماط وأشكال وهياكل بسيطة قارّة ومحدودة العدد، وهي التي تولّد العدد غير المحدود من النصوص القصصية المتنوعة والمتشعبة))[26]، وهذه النصوص القصصية عند ذلك ليست سوى حاصل جمع وتداخل وتماهي ((كلّ العناصر اللغوية المنسجمة في النص تخدم البنية القصصية، وذلك في إطارٍ متماسك متكامل لا يمكن تجزئته. فالنصّ ليس مزدوجاً شكلاً ومضموناً بل هو كلّ متماسك))[27] لا يمكن فصله إلى شكل ومضمون كما تعارف الدرس النقديّ القديم على مقاربته، وذلك لأنّ شرط التماسك النصّيّ هو أبرز شروط تحقق التشكيل السرديّ في القصص، ويمكن معاينته على هذا النحو بوصفه تجربة بالمعنى التعبيريّ والتشكيليّ.

لذا فإنّ ((تحليل القصة يستند بصفة آنية ومنسّقة إلى تحليل جميع مظاهر الخطاب))[28] المكوّنة للنصّ في علاقته بالمتلقي، وهو يبحث في إطار هذا التحليل عن جوهر المعنى وخصوصيته الفنية والجمالية والسيميائية، إذ ((إنّ

مسألة المعنى تمثّل المحور الرئيس لاهتمامات العلامية)) [29]، وعلى أساس هذه الرؤية فـــ ((لا مجال إلى استنباط المعنى من النصّ إلاّ بتضمين وربط الوحدات النصيّة، وهو مسار ينطلق من أصغر الوحدات لاستيعابها في صلب وحدات أوسع إلى أن يبلغ أوسع إطار (نصّ أو أثر أدبيّ أو مجموعة آثار..))) [30]، على النحو الذي يقود إلى نوع من القراءة الميكرسكوبية الفاحصة في طبقات النصّ القصصيّ (قصصيته) وتخومها وميادينها وأحيازها وزواياها وظلالها، داخل الفضاء العام لوحدة التماسك النصيّ بين أجزاء النصّ وأنساغه وخصائصه وتمظهراته، التي تنطلق من الكلّ إلى الجزء ومن الجزء إلى الكلّ.

من هنا تتمظهر فضاءات السيميائية المستجيبة للحراك السرديّ القصصيّ الكامن في باطنية التجربة، وتعمل باتجاه إنتاج المعنى في صيرورة تشكيلية متحوّلة باستمرار بحسب قوّة التجربة وعمقها وخصب حيواتها، فالعلامية تهتمّ على هذا الأساس ((بالظروف المولّدة للمعنى وبحركيته وصيرورته في النصّ، فالمعنى ليس معطى ثابتاً بل هو قابل للتغيّر إذ هو رهين ديمومة النصّ القصصيّ. ولذلك كان لا بدّ للعلامية أن تلازم القصصية كشكل مجرّد للتغيير الحاصل في النصوص. فتحويل الدلالات مردّه تطوّر الحكاية والأحداث في إطار زمنيّ مكانيّ ما، والتغيّرات

الطارئة على سلّم القيم من جرّاء هذا الامتداد الزمنيّ والوظائفيّ))[31]، بحيث يحصل تمثيل كامل للتجربة في حدود النصّ ولا يمكن لغير الإجراء العلاميّ من تفكيك هذه السلطة العلائقية بين طبقات التجربة داخل نصوصية النصّ.

في منهجية النقد السيميائيّ

تحتلّ قضايا المنهج النقديّ عموماً على مستوى الرؤية والتصوّر والإجراء والفعالية والحضور، المساحةَ الأكثر خصباً في التفكير والتنظير والتطبيق داخل المدوّنة المعرفية الحديثة، وهو ما انعكس ضرورةً على النظرية الأدبيةِ في إجراءاتها النقدية على صعيدي التعدّد والتنوّع، وصولاً إلى النظرية النقدية في سياق معيّن من سياقاتها. فإذا كان تعدّد المناهج النقدية دليلاً حيّاً على خصب العقل الإنسانيّ وفاعليته ورفضه السكونية والثبات والكسل والقناعات النهائية، فإنّه في الوقت نفسه دليل على تمدّد وانفتاح وخصب الحقل الأدبيّ الذي تشتغل فيه تلك المناهج، وما تطلع في أرضه من ثمرات جديدة ومغرية ومثيرة، وما يجري على الأنواع من تجدّد وتحديث، فتصبح الحاجة بإزاء ذلك إلى أدوات جديدة في الفحص والوصف والتحليل ضرورة لا بدّ منها لحياة الكتابة النقدية نفسها[32]، وهي تستعين بقوّة المنهج وشمولية الرؤية وصولاً إلى أمثل قراءة ممكنة للنصوص الإبداعية، وأكثر وأفضل استنطاق حرّ وجماليّ للظواهر الأدبية في سياق حركية الأدوات النقدية في التحليل والتفسير والتأويل.

لا بدّ في هذا السياق من إدراك أنّ المنهجية السيميائية في رؤيتها الفلسفية ((تنطلق من الشكل، في فهم الإنسان، ولا

تطمح إلى أكثر من وصف الوجود))[33]، على النحو الذي يكون بوسعها الكشف عن حيوية هذا الفهم وحراكه وشغله داخل كيان الشكل، ومن ثمّ وصف فعاليته العلامية التي تصوّر حساسية ذلك وتنتج معناه بوساطة الكيان الوجوديّ للإنسان، وفي سياق فلسفة التوجّه نحو صوغ النظام الدلاليّ في الأشياء والرؤى المكوّنة لهذا الوجود داخل أعماق الدوال ونظم تشكيلاتها.

تهتمّ منهجية النقد السيميائيّ في هذا الخصوص بدراسة حقول الأدب ووسائل التعبير الخاصة بمنطقة النصّ[34]، بوصفه حقلاً معرفياً أدبياً[35]، يعمل على توصيف الوجود لغرض فهم الإنسان عبر حركة الدوال في النصوص والظواهر، والكشف عن قدرة وسائل التعبير وأسلوبياتها للتوصل إلى هذا المناخ في الفهم والإدراك والتمثّل، على النحو الذي يبرّر جدوى الفعل المنهجيّ على النصوص.

لذا فإنّ منهجية النقد السيميائيّ لا تتوقّف عند حدود النصّ بآليّاته البنيوية المكتفية بذاتها والمغلقة على نفسها – كما يرى الناقد البنيويّ رولان بارت –، بل تنفتح على نموذج الخطاب في اتصاله الفاعل بالمتلقّي، وامتداد حدوده في سياق الفضاء الثقافيّ العام المشكّل للرؤية النصيّة في سياقها الجماليّ والتمثيليّ، إذ ((إنّ الدراسات السيميائية للنصّ الأدبيّ تتميّز بحرصها الشديد على فهم العلامة الأدبية في

مستوى العلاقة الجدلية بين النصّ الأدبيّ والمجالات الثقافية الأخرى))[36]، بحيث يتجلّى فهم الإنسان داخل وسط كثيف وثريّ وعميق من الحساسية الثقافية العامة، وهي تتداخل وتتماهى وتتحايث مع الحساسية النصية لتؤلّف هذا الجدل المعرفيّ الذي يقود إلى إنتاج المعنى.

لعلّ من أبرز خصائص منهجية النقد السيميائيّ – وفي ضوء مفهوم الخطاب – هو الاهتمام بالقارئ بوصفه شريكاً مركزياً في هذه الفعالية المنهجية، إذ ((إنّ المنهج السيميائيّ يعطي دوراً رئيساً للقارئ/الناقد، فالقارئ السيميائيّ قارئ نوعيّ ومتميّز، له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها في ضوء الرموز التي اكتسبها، أي أنّه يفكّ الرموز التي يتلقاها بوساطة الرموز التي يملكها في ذهنه، وليس شرطاً أن يكون تحليله مطابقاً لرموز الكاتب))[37]، بل عليه أن يصنع رموزه الخاصة به بوساطة فعالية استنطاق حيّة لجوهر ثقافته القرائية وهو يقارب النصّ مقاربة تأويلية، لا تأخذ في الحسبان ما يمكن أن تتجلّى فيه مقصدية الكاتب داخل حدود النصّ وفي جوهره السيميائيّ.

لأننا حين نتصدّى للعمل الإبداعيّ بوصفنا قرَّاء مجتهدين ومقصديين، فإنّ طبيعة قراءتنا تستجيب للكيفية التي نتعامل فيها مع حرارة الوجود انطلاقاً من تجربتنا نحن وعاداتنا وطباعنا وحساسياتنا والتضمينات التي تطبع رموزنا

المختزنة في الأعماق[38]، وهي تتجلّى بصورة تحيل علينا وتقدّم بها شخصيتنا القارئة والعارفة. ومن هنا يمكننا القول إنّ منهجية النقد السيميائيّ تتفاعل على نحو حرّ وعميق مع مناهج القراءة والتلقي، عبر التصديق على ما يراه السيميائيون من حيث إنّ الإجراء المنهجيّ هو عبارة عن تفاعل معرفيّ نوعيّ مع خواص المقروء[39]، ينتهي إلى حصيلة قرائية ذات قيمة إنسانية عالية، هي نتيجة طبيعية لقوّة الجدل المعرفيّ بين ثقافة القارئ من جهة، والخصب الفنيّ والجماليّ والإبداعيّ للنصّ من جهة أخرى.

القارئ المنهجيّ الذي يمكننا هنا أن نصفه هنا على نحو مخصوص بـ (القارئ السيميائيّ) يشتغل في حقل فعاليته القرائية على تقويم التجربة في سياق قراءته إياها[40]، ويصل بوساطة ذلك إلى إدراك الرؤية العميقة والمقولة الكبيرة التي تتنكّبها النصوص وتقترحها الظواهر، على النحو الذي ينتج فهماً عالي المستوى والقيمة وإدراكاً عالي الحضور لخصوصية الخطاب ورؤيته وجدواه الإنسانية.

استناداً إلى هذه الرؤية المنهجية العميقة والواسعة لمنهجية النقد السيميائيّ، فإنها لا تقتصر على دراسة الأدب واللغة فحسب، بل تشمل في هذا السياق كلّ صنوف الأنشطة الإنسانية وغير الإنسانية[41]، التي يكون بوسعها تمثّل الحركة العلامية في الطبيعة والكون والإنسان بحيث تجيب

على أسئلتها الكبرى.

تعمل آليّات المنهج السيميائيّ في نشاطها النقديّ الإجرائيّ ((على متابعة حركة الدوال في النصّ لاستكناه المدلولات والوصول إلى قيمة العلامة وفاعليتها في النصّ والأثر الدلاليّ الذي تحدث فيه))[42]، وتخلص من ذلك إلى تقويم ووصف الحركة الداخلية للنصّ التي يمكنها أن تنتج القيمة وإشكالية المعنى، وتقود بعد ذلك إلى فضاء الفهم والتأثير والإدراك والمتعة والتوصل بكلّ الجماليات الكامنة في جوهر النصّ.

يتجسّد الفعل النقديّ في الخطاب على ضوء المنهج السيميائيّ ((من خلال التفرقة بين مستويين:

1- مستوى التظاهرة النصية (ويتمثل في القالب اللغويّ).

2- مستوى التنظيم السيميائيّ للنصّ (من خلال عدّ النص منظومة علامية واسعة)، ويتمحور هذا المستوى من خلال بنية النص الظاهرة (البنية السطحية)، وبنيته الباطنة (البنية العميقة)))[43]، وهذان المستويان هما اللذان يحددان طبيعة وكيفية الاشتغال السيميائيّ المنهجيّ بنموذجه النقديّ على النصوص أفقياً وعمودياً، وينتجان القراءة النقدية التي يمكنها أن تجيب على أسئلة المنهج.

إنّ الدراسات النظرية والإجرائية والتداولية التي حظي بها المنهج النقديّ السيميائيّ، عكست القيمة المعرفية والرؤيوية التي تمتّعت بها هذه المنهجية، بوساطة تلك الأبعاد التي قدّمتها بوصفها ((منهجاً للفهم الدلاليّ للنصّ من منظور سيميائيّ وعملت بوصفها آليّات لتحليل البنى المكوّنة للخطاب النصّي))[44]. على النحو الذي أفرز خصائص نوعية بارزة ومتفرّدة للسيميائية كمنهج نقديّ فعّال يتصدّى لحركية الدوال الفاعلة وتموّجاتها في تكوين النصوص والظواهر، التي في سياق تحليلها ينكشف جزء خفيّ مهمّ من المعرفة الثاوية في جواهر هذه النصوص والظواهر وأعماقها، بقدرٍ عالٍ من الحيوية والجمالية والموضوعية.

يتمثّل هذا الفهمٍ عبر حيوية الفاعل السيميائيّ المنتج للنصّ، بقدرته على بناء فضاء يسمح للدوال بالحركة ضمن الضوابط التي وضعها لها، إذ ((لا وجود لأيّ تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات))[45]، لأنّ هذا التوليف العلاميّ هو الذي يكشف طبيعة الرؤية التي يسعى الناصّ السيميائيّ إلى إنجازها في النصّ. وهو ما دفع البحث المشتغل على تحليل سيميائية التجارب الأدبية إلى التعاطي مع آليات هذا المنهج في القراءة، بالقدر الذي تتيحه هذه الآليات من قوى قرائية

تأويلية بوسعها الإجابة عن أسئلة هذه التجربة الإشكالية، لكنّ البحث في الوقت عينه ينفتح على الآليّات المنهجية الأخرى داخل الحاضنة السيميائية كلما وجد البحث ذلك ضرورياً ومناسباً وممكناً، قدر تعلّق الأمر بالظاهرة الحيوية الكبرى موضوع الرصد والقراءة والتأويل، وبحسب استجابة النصوص والظواهر والمدوّنات.

الفضاءُ المنهجيّ

والإجراءُ القرائيّ

لعلّ من أبرز الإشكاليات القرائية التي تواجه القارئ/الناقد وهو يتعاطى مع النصّ الأدبيّ هي قضية المنهج، التي تشغل الرؤية النقدية في سياحتها الموعودة داخل جنّة النصّ أو جحيمه على حدّ سواء، ومن دون توافر هذه الحساسية المنهجية على أيّ صعيد من الأصعدة المقترحة، تسقط القراءة في فخّ الإنشائية التقريرية والانطباعية الفجّة التي لا تحدّها حدود ولا تضبطها ضوابط. على النحو الذي تخسر فيه القراءة الكثير من مبررات شغلها وطاقتها على الإنجاز من جهة، وتخفق في الوقت نفسه ومن جهة أخرى في القدرة على تقديم رؤية قرائية ناضجة وخصبة يمكن أن تندرج في صفحات السجل الثقافيّ والحضاريّ الأدبيّ، وتحقق فائدة جمالية وفنية إجرائية لمجتمع القراءة.

ومن قبيل إمكانية تحقق مثل هذه الفائدة في ضوء توافر البعد المنهجيّ المتأسس على رؤية نقدية واضحة وعميقة، فإنّ العلاقة بين الفضاء المنهجيّ العام الذي تتمظهر فيه الملامح النظرية للمنهج، وحساسية الإجراء القرائيّ بآليّاته ومستوياته وطرائق اشتغاله، يجب أن تكون جدلية بأعلى مستوى ممكن وبأمثل صورة متاحة. لأنّ افتقار العلاقة إلى

هذا المستوى من الاندماج من شأنه أن يُحدِث شرخاً أكاديمياً عميقاً بين منطقة الفضاء النظريّ ومنطقة التطبيق الإجرائيّ، على النحو الذي يفسد القراءة ويحجب فوائدها تماماً، ويقلّل ثقة مجتمع القراءة بهذا المنجز القرائيّ على صعيديّ التلقّي والفهم والإدراك والتداول.

من هنا يمكن النظر إلى القراءة – بوصفها نقداً إجرائياً – على أنّها مهمة أدبية وثقافية يتنكبها القارئ/الناقد، وهو يسعى إلى إنجاز قراءة نوعية يتحدّى فيها النصّ ويسعى إلى اختراقه بحكم كفاءة الأدوات التي يستخدمها في تأويل الظاهرة النصيّة، تلك الأدوات التي تكشف باستمرار عن آليّات عمل تصنعها طاقة الفهم عنده، وتؤسس لقيم قرائية تتخصّب بفعل الخبرة والمران والتخصّص.

فالنقد الذي يتوغل في طبقات النصّ وجيوبه وتخومه ومناخاته وفي ضوء هذه المقاربة الإجرائية ما هو إلاّ قراءة، ((مجرّد قراءة شخص محترف لنصّ أدبيّ ما، والأدوات التي يصطنعها في فهم هذا النصّ، أو قراءته، أيّ تمثّل تأويله على نحو ما، هي التي تحدّد معالم التحليل الذي ينشأ عن مسعاه الأدبيّ))[46]، وتفتح مسار الرؤية النقدية على مساحات كانت غافية في جوف النصّ، وتبدّت الآن على ظاهر القراءة بفعل قوّة تدخلاتها لتصبح في مرمى التناول والتصوّر والحضور.

لا تتوقف القراءة بوصفها النقديّ الرؤيويّ وغطائها المنهجيّ عند حدّ معيّن يصلح كنهاية حاسمة للقراءة، بل تتميّز القراءة في هذا المستوى بقابلية فذّة على التوغل والاقتحام والتحدّي واللعب بوساطة ((الإشارة إلى مصطلح القراءة كمفهوم اهتمت به السيميولوجيا، بصفته آليّة تحوّل النصّ الأدبيّ، إلى الحدود الممكنة من خلال شفراته، لتولج النصّ في فضاء أوسع مما كان عليه، فيفتح خلالها القارئ أشياء أخرى غير الأشياء الكامنة في عالم النصّ الأول، دون حياد عن عالم النصّ وفضائه، فيلج أبواب الاحتمالات، ثم إنّ القراءة ممارسة هي الأخرى بعد الكتابة))[47]، لا تبقى مرتهنة بفضاء المكتوب وتحصر إبداعها في عالمه، بل تتكشّف عن رغبة عميقة في ارتياد منطقة إبداعية تخصّها وتؤلّف نموذجها الحيويّ في سياقها، على النحو الذي تتبنين فيه كونها نصّاً خلاّقاً آخر يضاهي الكتابة الإبداعية التي اشتغل عليها وغاص في عوالمها بحبّ ولذّة.

لذا لا يمكن التوقّف عند حدود منهج بعينه يمكن أن يجيب برحابة وحيوية وقدرة على أسئلة المنهج كافةً، ويقدّم حلولاً سحرية نهائية لفاعلية القراءة، بل الإحاطة بكلّ ما تيسّر من المناهج وتهجين ممكناتها النظرية والإجرائية من أجل التفعيل والتغذية والترويض والشحن، إذ ((إنّ تهجين أيّ منهج أمر ضروريّ لتنشيط أدواته، وتفعيل إجراءاته، كيما

يغتدي أقدر على العطاء والتخصيب))[48]، ومن ثمّ معالجة الكتابة الإبداعية على أمثل سياق ممكن يتحصّل على النتائج المرجوّة.

ولعلّ هذه المفاعلة المنهجية التي يجب أن تجري بين المناهج المتقاربة والمتعاشقة في سياقاتها المنهجية المتداولة، تقدّم صورة حيّة عن الرحابة المنهجية وديمقراطية التصوّر والرؤية المنهجية العامة في المجال القرائيّ، التي تنظر بعمق وثقة إلى قدرتها وقابليتها على فكّ شفرات النصّ وحلّ ألغازه الجمالية، ونسف حجبه، وارتياد مساحاته وجيوبه وطبقاته الخفيّة، فإنّ استعمال السيميائية إجراءً في تحليل نصّ شعريّ مثلاً بوصفها منهجاً حديثاً مشتغلاً وفاعلاً في القراءة النصيّة، ((فإنّما يجب أن يكون للكشف عن نظام العلامات في هذا النصّ على أساس أنّها قائمة بذاتها فيه، لا مجرد وسيط عبثيّ، وذلك بتعرية البنية الفنية له بصهرها في بوتقات التشاكل والتباين، والتناص والتقاين (أو التماثل)، والانزياح الذي يزيح الدلالة عن موضعها الذي وضعت فيه، أو له في أصل المعاجم، ويمنحها خصوصية دلالية جديدة هي التي يحمّلها المبدع في لغته، وذلك بتوتير الأسلوب، وتفجير معاني اللغة، وتخصيب نسوجها))[49]، ومن ثمّ تشكيل رؤيته النظرية النقدية في سياقها.

يستخدم هذا المنهج بأسلوبيته المنفتحة آلة التأويل المنتجة

بآفاقها الإنسانية التي لا تنظر إلى النصّ في طبيعة بنيته اللغوية الرياضية الجامدة، بل في سياق قدرتها على توليد المعاني وإنتاج الدلالات وتشكيل القيم، وكشف طبقاتها، وتشغيل مستوياتها في أقصى مدى إنسانيّ ممكن ومتاح، فـــ ((التأويل ليس ترفاً ولا يمكن أن يكون إضافة غير ضرورية لفعل إنتاج الدلالات، إنه على العكس من ذلك حاجة إنسانية من خلاله يتخلص الإنسان من إكراهات النفعي المباشر))[50]، ويمضي قُدُماً في السبيل إلى خلق جمالية إنسانية خلاّقة تفعّل الضمير الأدبيّ وتشحنه بقيم جديدة، تعمل على إنتاج رؤية جديدة للنصّ بوساطة القراءة القادرة على توطيد العلاقة الشفافة بين حساسية النصّ وحساسية التلقّي.

وبما أنّ التجربة الإبداعية في الكتابة الأدبية هي ناتج عطاء إنسانيّ في مستوى، ولغويّ في مستوى آخر، ينهض – نصيّاً – على بناء نسيج خصب في إطار هذا العطاء بنموذجيه وخصوصية، فإنّ ((المعنى لا يمكن أن يوجد وتصاغ حدوده بشكل مرئيّ إلاّ في حدود انبثاق عن عمليات تخصّ بناء النصّ وأشكال تلقيه وتداوله. ومن ناقلة القول إنّ عمليات التنصيص (بناء النص) متنوعة تنوع الممارسة الإنسانية وغناها، وعلى هذا الأساس فإنّ الكشف عن الترابط الموجود بين هذه المادة المضمونية غير المرئية

وبين أشكال التحقق هو السبيل إلى تحديد بؤرة التدليل وأشكال التأويل المرتبط به))[51].

بهذا تكون السيميائيات قد أسهمت ((بقدر كبير في تجديد الوعي النقديّ من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي من قضايا المعنى، ولقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائيّ الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية، إلى التحليل المؤسس معرفياً وجمالياً))[52]، على النحو الذي يقدّم للعملية الأدبية والنظرية النقدية بشكل عام خدمة حيوية خلّاقة، لا تقف عند حدود إظهار الجماليّ والمعرفيّ والاحتفاء به، إنما تقرن ذلك بالإنسانيّ والثقافيّ الذي يغذي الجماليّ والمعرفيّ بمزيد من القيمة الاعتبارية التي تضاعف من حساسية المعنى الأدبيّ وإشكاليته على مستويي الشكل والوظيفة.

حلمُ العقل اليوتوبيّ ومرايا الغد

إذا كانت ((اليوتوبيات هي أحلام العقل))[53] فإنّ التفكير التجريديّ في معاينة بنية العقل تفقد قدراً هائلاً من صلابتها ومنطقيتها وجفافها، وتنفتح على فهم جديد للعقل يقاربه بوصفه كياناً مؤنسناً – وربما بالغ الأنسنة –، يجعله أقلّ غروراً وترفعاً وتصدياً لموجات العاطفة والحلم القادمة من منطقة التفاصيل والهوامش. على النحو الذي تتّسع فيه جغرافيته الإنسانية لتشمل الكيانِ الإنسانيّ كاملاً، بحيث يصبح مسؤولاً ومشاركاً ومتدخلاً في كلّ الشؤون الإنسانية التي ينهض بها الجسد البشريّ، ما اندرج منها في قائمة القضايا الكبرى في الرؤية والتفكير والفلسفة والمنطق مما ينضمّ إلى دائرة المركز، وما انحدر منها في قائمة الشؤون والشجون الصغيرة والهامشية التي لا يحسن النظر إليها عقلياً في دائرة اللامركز.

كان النظر في اليوتوبيات يستخدم آلة العاطفة، لاعتقاد خاطئ يرى فيه عملاً حلمياً لا ينبغي إدخاله في آلة العقل، لأنّ العقل – في ضوء هذا الاعتقاد – يتبرأ من الحلم ويتنكب مهمة البحث في قضايا المركز. إلاّ أنّ هذا الاعتقاد فقد صلاحيته تماماً في رؤى ما بعد الحداثة وأطروحاتها الدامغة في هذا المجال، وهي تغادر العمل العقليّ بأمانته وشفافيته إلى العمل النصيّ بتموّجاته وهشاشته وتبدلاته،

وإطلاق وصف ثقافيّ على كلّ شيء في العالم، والتخفيف الحادّ من فكرة المعنى لصالح اللعب الحرّ بالشفرات[54].

وحين يتحرّر العقل من قيد المركز ومن عنف الاهتمام التجريديّ بالقضايا التقليدية الكبرى، فإنّ إمكاناته على الفعل والإنجاز تتضاعف ولا تحدّها حدود بإعادة تشغيل آلة الخيال فيه وفتحها على الآفاق كافة، إذ إنّ القول بوجود حلم يوتوبيّ للعقل يتيح له فرصة التمتع الحرّ بالنظر في مرايا الغد وتفعيل منطق اللعب وحركة الصورة.

يتسلل صوت المبدع الحديث – وهو يستثمر هذه المنجزات الطريفة – إلى منطقة ما بعد الحداثة ليعبّر عن جوهره الأصيل بكلّ حرية وديمقراطية، مستفيداً من يقظة العقل على حلمه اليوتوبيّ وانفتاحه على مرايا الغد، على النحو الذي يجعله قادراً على تثوير طاقاته الاستشرافية وإدراك رؤيا المستقبل، في سياق ملء المجال الثقافيّ الحيويّ لإنسان الغد بقوى استقطاب ترغمه على الانتماء إليها والتفاعل معها بحدٍّ ما.

طرحت الحضارة الحديثة بتجلّياتها الإنفوميدية بالغة الإدهاش أسئلة حادّة ومصيرية على منطقة الإبداع، بعد أن نجحت في فرض قوانينها وقيمها وتقاناتها وآليّاتها على الحقول المعرفية كافة، بحيث إنّ هذه المعارف اضطرت إلى إعادة تأثيث منازلها المعرفية وإعادة تقويم رؤاها

وفروضها وبراهينها، على النحو الذي يناسب الفضاء الحضاريّ الجديد ويستجيب لتحولاته ويكافئ نواميسه.

لعلّ منطقة الإبداع العربية فهمت هذا المشكل الحضاريّ الزاحف إليها فهماً قائماً على التحدّي، واشتغلت على تفعيل هذا الهمّ استناداً إلى معطيات وقيم ومقولات وأعراف تخصّ النموذج الثقافيّ العربيّ الذي تشكلت صورته تشكلاً بيانياً بالدرجة الأساس، وفرض آليّات دفاع خاصّة تتوسّل بمصطلحات التراث والأصالة والهوية، وما يتمخض عنها من شبكة مفاهيم تتحصّن بالرؤية البيانية للمقولة المفهومية أكثر من اشتغالها على جوهر المفهوم وأفقه الحضاريّ المتحرك في تجربة العقل.

تدفع هذه التشكّلات باتجاه تحريض كتّاب الأجيال الجديدة على ((النظر في توجهاتهم الإبداعية، وفي إنجاز رؤيات ومشروعات مجددة للحفاظ على بقاء المجتمع والأمة والإنسانية بقاء ناجعاً وتقدمياً، وهو يتطلب منهم أن يتخلوا عن الاستعجال والغرق في (الذاتوية) المفرطة. وتجديد الصلات بين وعيهم وإبداعاتهم من جهة، وبين مستجدات حركة الحضارة الآن من جهة أخرى، على أسس رؤيوية وقيمية مناسبة تتخلّق منها المشروعات الثقافية الكبرى المناسبة لتحدّي البقاء المطروح علينا كأمة))[55].

وعلى الرغم من منطقية هذه الدعوة في خطابها الذاهب

إلى مشروعية الدفاع عن النموذج الثقافيّ العربيّ على وفق هذا المنهج، إلاّ أنّ التشديد الحماسيّ المتمثل بـ (تحدّي البقاء المطروح علينا كأمة) يقلّل من صلاحية استيعاب المتغير الحضاريّ بآفاقه الكونية الشمولية المقوّضة لرغبة العزل والحجب والمنع، ويحدّ من رغبة الإبداع في الحرية والانطلاق والشمول والعبور والانفتاح، في السبيل نحو تحطيم الحدود والحواجز والإصغاء الديناميّ المرن لصوت العصر المتلوّن والمتشظّي والمتنتشر بقوّة في الآفاق. وهو يرفد هذه الرغبة بمزيد من القوى الجديدة على النحو الذي يجعل نموذجها الإبداعيّ صالحاً للعصر ومشاركاً فعالاً في حركته ونشاطه الخلاّق، ذلك ((أنّ ما تقدّمه تكنولوجيا الاتصال – الآن من تسهيلات إيجابية في عالم الصحافة والتلفزيون والألعاب الإليكترونية، باستخدام برامج حاسوبية تساعد في الرسم والتصوير والتلوين والصوت والموسيقى والمؤثرات – يجعل الإبداع يأخذ منحى جديداً في المزاوجة بين عناصر متنوعة مثل اللون والحركة والرائحة واللمس، مما سيكون له تطبيقات في مجالات عدةٍ))[56]، بوسعها أن تتعدّى الحدود الصارمة للنوع، فضلاً عن مضاعفتها طاقة التخيل لدى المبدع وتجديد كفاءتها وزيادة طاقتها الإنتاجية.

إذ إنّ هذا التقدم الطليعيّ المندفع والهائل في المجالات الحضارية المتعددة والمتنوعة ((سيوفر إمكانيات كبيرة

للمبدعين مما يجعل لخيالاتهم فضاء لا يحدّ مع تقانات متطورة قادرة على الإبهار))[57]، تتفوّق على ممكناتها المحدودة داخل تصورات ورؤى ضيّقة، ليصبح بإمكانها أن تنتج وتبدع لنا ((عالماً رحباً من التخيل والتفاعل بطريقة مدهشة))[58]. وهو ما يتطلّب من الذهن الإبداعيّ العربيّ تصعيداً لحسّ التواصل والتفاعل والاندفاع والمغامرة، من أجل تحويل نموذجه الصاد والمتحصّن والمتمترس والمشتغل على آليّة الدفاع والاستجابة للتحدّي، إلى نموذج فاعل ومشارك ومحاور، بعيداً عن الغلو والتعصب والشعور بالنقص، فـــ ((لحضارة الذهن المبدع وإيمانه بقوة العلم أهمية خطيرة في تثقيف خياله الحر وإرساء تقاليده، فالثورة الحاصلة في عالم الاتصالات وفي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي استعمار الفضاء، تداهم تحفّظ الخيال وخوفه من المغامرة الحرّة نحو الكشف والابتكار في الأراضي المجهولة البكر))[59]، وتفتّح أفقه الخلاّق على مساحات جديدة من النظر والتفكير والتأمّل.

إنّ المشكل الحضاريّ للإبداع بمختلف أنواعه هو مشكل أساسيّ وجوهريّ قد يتقرّر على أساسه مصير الإبداع ومستقبله، لأنّه ((بالقدر الذي ستتغير فيه (وسيلة) الفنّ، ستتغير (رسالته) على نحو عميق))[60]، ويعمل على إعادة إنتاج الخطاب برؤياه الجديدة المعبرة عن نشاط إبداعيّ

فعّال وخلاّق، ((لا بدّ أن يغذيه اتجاه علمانيّ أو ديمقراطيّ لتتوجه العناصر المتعددة إلى سياق الوحدة من خلال التعدّد، وحتى يعطي هذا الاتجاه العلمانيّ الديمقراطيّ فرصة لاتساع الأفق في النظر إلى التراث، وفي فهم المعاصرة والتحديث، الأمر الذي يربط بين التجديد وحركة العقل والواقع معاً ويوظفهما في استراتيجية للقول أو للخطاب العربيّ في كلّ تجلياته))[61] وتمظهراته وطرائق عمله في الرؤية والإبداع.

وربما كان التجلّي الشعريّ أوضح تجلّيات الخطاب العربيّ في تمثيل هذا المشكل الحضاريّ للإبداع، إذ كانت القصيدة الجديدة مثلاً أحد أهم مظاهر التغيّرات الحادثة [62] التي أسهمت في صياغة الخطاب الثقافيّ العربيّ، وكان صوت الشاعر العربيّ الحديث في هذه الموقعة الحضارية سهم حلم العقل اليوتوبيّ العربيّ المنطلق نحو مرايا الغد الكلية الانعكاس، حتى ينعكس طيفه بدلالة الأطياف الأخرى وبمعيتها أيضاً.

عمل الشعر منذ أن أدرك الإنسان أو أدركه، وبفعالية سحرية وجبارة، على تفعيل مواجهة الإنسان للحياة واستئناف حواره النديّ معها، ودفع المعادلة المؤلفة لإشكاليتهما باتجاه التعادل التقريبيّ دائماً. إنها موازنة كبرى من الموازنات التي اقترحتها الطبيعة لإرضاء الأطراف جميعاً، وتسوية أكثر المشكلات الإنسانية تعقيداً وتداخلاً،

نحو تعميق أداء الفعل الخلّاق للشعر، بمعزل عن حسد الطبيعة ورغبتها في فرض نموذجها على الأشياء وإجبارها على محاكاتها والتوافق معها والاستجابة لمتطلباتها.

الشعر مُخرَجٌ خطير وغامض من مُخرجات الروح، وانتماؤه الصميميّ لها يمنحه فرادة واستثناء، ولاسيّما إذا أدركنا أنّ العلاقة بينهما تتعدى علاقة الجزء بالكلّ، إذ هي علاقة فلسفية جدلية من نوع خاصّ تفترض ((أنّ نشاط الروح هو الكلمة ذاتها))[63]، بكلّ ما تتحمله هذه المعادلة من مسؤوليات وما تفرزه من نتائج على صعيد الخلق الشعريّ، وما توفّره من طمأنينة روحية بعيداً عن التباس الأشياء وغموضها.

يكتشف الإنسان تناقضاته كلّما اتسعت مساحة وعيه وانفتح على معطيات الحضارة ومنجزاتها، وبذلك تتهدّد فيه الكثير من الثوابت وتتصدع الكثير من القناعات وتتعرّض للزوال أو التعديل في أحسن الأحوال، ويقوده ارتباكه هذا إلى البحث الجادّ عن ملاذات تمنحه أيّ قدر من الاطمئنان والسلام، وتقلّل حدّة القلق والإحساس بالهزيمة. ويقدم له هذا الموقف المأزوم على الدوام احتمالين، الأول هو التماهي مع معطيات الثورة الإنفوميدية والانسياق وراء لذة الانبهار وتفجّر التطلّعات وانفتاحها غير المحدود، والانغماس الكامل بها للوصول إلى خلق إحساس شامل بالانتماء إليها إلى

درجة انعدام القول بوجود مشكلة.

إلاّ أنّ الثمن هنا باهض جداً والخسارة فادحة وعميقة، إذ حين يتشيء الإنسان وينتحر انتحاراً ((حضارياً)) في المتاهة المادية للحضارة، بتقليل فرص نشاط الروح إلى أضيق حيز ممكن، إنما يعمل على تصغير روحية الفنّ وإقصاء عنصر مهم من عناصر تربية الشخصية الإنسانية، بإقالة الوعي الذاتيّ والأخلاقيّ وإخضاعه لجهاز التحكم عن بُعد، وهذا يضعف الهيبة الاجتماعية والأخلاقية والثقافية، ويطيح بآخر فرصة للإنسان يحافظ فيها على إنسانيته ويجعلها قابلة للحياة ومجسدة لقيمها الروحية وشعرية وجودها.

والثاني هو اللجوء إلى الخيال الإبداعيّ للاستعانة به في عملية التصدّي والمواجهة، لأنّ بإمكانه – بما يمتلك من طاقات هائلة على الاستقبال والتمثّل واقتراح الحلول – اكتشاف الواقع وتفسير مواجهته له[64]، وعبر آليتيّ الاكتشاف والتفسير يمكن تطوير قابليات استيعاب المتغيّر والتفاعل معه بدلاً من إنعاش فكرة التصدّي الرومانسي له. غير أنّ التفاعل لا يعني ضرورةً القبول التام أو الانسجام التام، بل يعني فيما يعنيه قبول (الآخر) وإقامة جدل معه لتفادي الغربة المفضية إلى اختيار منفى ينقطع فيه الإبداع الشعريّ عن تاريخه.

من أجل أن يتمكن الشعر من الصمود بوجه ضغوط التغيير يستلزم ذلك دعماً استثنائياً لإمكانات الروح، في سبيل خلق استعداد كبير للحوار ومناخ صالح للتفاعل مع المعطيات المدهشة للحضارة، والتقليل ما أمكن من حدّة وحرج التناقض (الطبيعيّ) الحاصل في جوهر العلاقة بينهما. إذ إنّ من وظائف الشعر الخطيرة منع الذات الإنسانية من التآكل والتلاشي والانسحاب إلى ما دون الخط الفاصل بين المتن والهامش، أملاً فِي دفعها نحو استغلال المنجز الحضاريّ واستثماره ممولاً من مصادر التمويل الإبداعيّ المهمة التي ترفد التجربة الشعرية بكلّ ما هو أجدّ وأحدث. فالإبداع الأدبيّ الإنسانيّ الخلاّق يجب أن يضيف دائماً للثورة، لا أن يستسلم لها ويخضع لقوانينها كي تجيّره لصالحها، فهو متقدم عليها مهما حققت من إنجازات مذهلة في ميادين المعارف والمعلوماتية ووسائل الاتصال.

إنّ الموازنة – الأصل – في هذه المعادلة تتحقق في سياق التناظر الإشكالي بين مساحة الخارج – وهي الحقل الأساس لفعاليات الحضارة الحديثة ونشاطات مخرجاتها –، ومساحة الداخل المهددة بالتخلّي عن تقاليدها ومحو طبقة/طبقات من شخصيتها، على النحو الذي يتلاءم مع قوانين الخارج الضاغطة بلا هوادة، وإذا كانت مشكلة الحفاظ على البيئة الخارجية ترتبط بمشكلة الحفاظ على العالم الداخليّ للإنسان

بحسب رأي – د. س. دانين –، فإنّ ذلك يتطلّب تنازلات من طرفي المعادلة وليس من طرف على حساب طرف آخر.

لا بدّ لنا في هذا المجال أن نتحرّى المصادر الممولة للتجربة الشعرية، لإدراك حجم تعرضها للخلخلة والاهتزاز والتصدع في مواجهة خطورة الهيمنة المتزايدة للمنجز الحضاريّ الجديد، وهي مصادر متعدّدة ومتنوّعة بوسعنا رصد أهمّها ومقاربتها على وفق هذه الرؤية.

تعدّ (الذاكرة) مصدراً أساساً من مصادر تمويل التجربة بعناصر نشاط وفعل متنوعة، ويعمل النصّ الإبداعيّ على تشكيل أجزاء مهمة من كيانه النصيّ، استناداً إلى معطياتها وما تفرزه من قيم إثر تفاعلها الجوهريّ مع أكثر عناصر التجربة خصوصية وحرارة، بحكم ما تنطوي عليه (الذاكرة) من طاقات تاريخية واجتماعية ونفسية متراكمة، متنوعة الشكل والقيمة والتأثير، وهي أكثر عرضة للمحو والتعديل والتلخيص وإعادة التصنيف من بقية مصادر التمويل المكرّسة والمحتملة، بوصفها المادة الأكثر ثباتاً من بين جاراتها ومماثلاتها، إذ إنّها الأكثر استجابة للمؤثر والأكثر قابلية على ترتيب بيتها المزدحم والمتنوّع، بما يحقق التلاؤم والانسجام مع متطلبات الخارج وضروراته الإنسانية والتقانية والفنية.

ولاسيّما إذا أدركنا أن ثورة المعلوماتية بالذات تجتهد في الكثير من مقترحاتها وأنشطتها ومنجزاتها في الاستعاضة عن فعاليات مركزية وجوهرية من فعاليات الذاكرة، وتعطيل أجزاء أساسية منها – تجد نفسها تحت ضغط هذه الإنجازات الإنفوميدية الباهرة – خارج الخدمة، ويفقد النشاط الإنسانيّ الخلاق متعة بالغة الأهمية، تلك التي تفصل بين زمن استدعاء (وحدة ذاكراتية) من مكنز الذاكرة ولحظة حضورها، ومن ثم إخضاعها لإعادة صياغة وتكليفها بمهمة إبداعية تنتقل فيها من مادة أولية إلى فعل خلّاق.

أما المصدر الثاني فهو (الحلم)، وما يتمخض عنه من قدرات استشرافية تضفي على الفضاء الإبداعيّ المعد للخلق هيبةً إبداعية مضاعفة، وتحرّك فيه مواطن استثارة خاصّة تنقل الفعل فيه إلى أعلى طبقات الإبداع البشريّ، إذ إنّ نصاً إبداعياً يخلو من الحلم بتجلّياته الخصبة المتداخلة ما هو إلاّ عمل (سيريّ) ناقص الأداء والفاعلية. هذا المصدر حسّاس جداً لأنّه أكثر استعداداً للتغيّر من الذاكرة، لذا فهو يتشكّل بوساطة أساليب شخصية – ذاتية من التجلّي الروحيّ، وهو يؤلف بانوراما المشهد الذي تتكوّن سلسلة العمليات الشعرية على شاشته. وكلما اقترب الحلم الإبداعيّ الخاصّ من حلم الإنفوميديا واختلط به، افتقد حسّه الاستثنائيّ واستبدل به حساً مصنّعاً يمكن أن يحوّل كلمة الروح إلى (وصفة) تنتمي

إلى أفعال الخارج المبرمجة أكثر من انتمائها إلى أفعال الداخل السرية.

سيبقى السؤال أكبر من الإجابة، وإذا ما قدّمنا (ثقتنا) بالإبداع على أيّ شيء آخر في استقراء مصير هذه العلاقة، فإنّ خسارتنا ستكون محدودة بالقياس إلى الربح الذي تقدمه لنا معطيات الحضارة الحديثة وثورة المعلومات ووسائل الاتصال، وستكون المساحات الإبداعية المعرّضة للمحو قليلة تحجّم كثيراً من خيبة الأمل، ولاسيّما إذا اعترفنا بأنّ الأعمال الإبداعية الخالدة ما زالت تفعل فعلها في إشباع ذائقتنا، وملء مساحات كبيرة من أرضنا القرائية، وبها سيبقى الإبداع البشريّ وفي مقدمته فنّ الشعر يغازلنا حتى وإن مدّ لسانه على حين غرّة من شاشة الأنترنت، بعد أن يقطع عنه التيار الكهربائيّ ويعطّل كل برامجه. وإذا ما أخفقنا في الاحتفاظ بقدر عال من الثقة، فلا خيار أمامنا إلاّ في انتظار الشعر الذي تنتجه مخيلة الأنترنت ويقرأه الجميع أو لا يقرأه أحد.

إنّ مصطلح (ما بعد الحداثة) الذي ولد بعد ثورة المعلوماتية – بوصفه معادلاً حضارياً وفكرياً وفلسفياً لمصطلح (الحداثة) المولود بعد عصر النهضة، وتجاوزاً له، وانفتاحاً على أفق مستقبليّ خارج على التحديد في سياق (ما بعد)، وهي تحتمل ما لا حصر له من الدلالات التي تتّجه

من المركز إلى اللامركز – يمثل إيهاماً معرفياً جديداً مصدره اللعب قد يقنع ضرورات المصطلح والتزاماته المنهجية، مع ما تفرضه المعلوماتية بتجلّياتها كافة من منطق وسبل تفكير وأجهزة مفاهيم، لكنه يحدث التباساً أكبر في جوهر مصطلح (الحداثة) وانعكاساته الثقافية الذي ما زال حتى الآن عرضة للاختلاف والتناقض والغموض وانعدام التحديد.

يتّجه عالم المستقبل نحو بناء مدينة تقانية فاضلة، هل ستخلو من الشعر والشعراء؟ وهل ستقوم مملكة الأنترنت بطرد الشعراء ومصادرة أملاكهم المنقولة وغير المنقولة كما فعل أفلاطون؟

لا شكّ في أنّ بنية (التسارع) التي اعتمدتها الحضارة الحديثة منهجاً مركزياً في فعالياتها على المستويات كافة، انعكست انعكاساً خرافياً على البنيات الأخرى – بصرف النظر عن طبيعتها وأهدافها وتاريخ تشكلها – وخلخلت الكثير من الموازنات فيها، وأوقعتها بإزاء علاقتها بما حولها في إحراج كبير، أربك قوانين عملها وشلّ حركتها ونقلها إلى موقع العجز والذهول، إذ تخلّفت معظم القوانين التي تحكم منظومات عمل هذه الوحدات عن مواجهة آليّة التسارع أو التفكير في إيجاد حلول سريعة لاحتوائه.

لعلّ من أولى نتائج التسارع هو (انعدام الدوام)، وهذا من

شأنه أن يضرب تقاليد أيّ قانون في الصميم، ويفرض على كلّ البرامج إعادة النظر في بنائها وتنظيمها، بما ينسجم وطبيعة المفهوم (الوافد) ومقتضياته، إذ إنّ فكرة التسارع (الزوال) التي كنا نراقب انهيار قيمنا التدريجيّ عبر شاشتها، ونشعر بتكسّر أرواحنا، مما يضطرّنا إلى استثارة ما بوسعنا من الوسائل والقوى والاحتمالات للدفاع عن نموذجنا[65]، أصبحت الآن أليفة، تمكث بيننا وكأنها منّا وإلينا، لا تهدّد فينا شيئا، لأنّها نجحت في نقلنا مساحة أخرى اهتز فيها فضاء العلاقات مع الأشياء والمؤسسات والأفكار والمعلومات، كما اهتز أيضاً مع منظومتي الزمان والمكان فتغيّرت أبعادهما واختلفت فيهما المسافات. وأفضى هذا الاهتزاز الهائل إلى انعدام الثبات، وصناعة شبكة علاقات جديدة تتّسم بسمتين أساسيتين متلاحمتين تغذي أحداهما الأخرى، فهي شبكة (مؤقتة) من جهة و(عملية) من جهة أخرى تضمّ تحت جناحيها كلّ ما يدين لها بالولاء، وتزيح ما عدا ذلك بعيداً عن مسطرتها.

إلى أين يتّجه سؤال الشعر في هذا الميدان المحكوم بالآنيّة والعملية الصرف؟ إنّه في مواجهة احتمالين رئيسين، الأوّل هو المقاومة، في محاولة للاحتفاظ بالخصائص والعناصر وتقاليد الشكل والأداء، والثاني الانسجام مع المعطيات الوافدة الضاغطة والاتساق مع ضروراتها بالغة التنوّع

والتعدّد، ومن ثمّ تعريض الخصائص والعناصر والتقاليد للمحو بعد الإقرار باستحالة اشتغالها في حقول الميدان الجديد.

وإذا كانت فكرة المقاومة تبدو غير حضارية وليس من السهولة تبنّيها في ظلّ عالم متغيّر باستمرار، لأنّ حماسة الانسحاب من أمام التيار تقود الفكرة إلى حالة من الانكفاء على الذات والسير قُدُماً نحو الفناء، فإنّ فكرة الاتساق والانسجام تنطوي على صعوبات كبيرة لا يمكن تذليلها في زمن قصير، والقفز من فوقها، واستئناف رحلة شعرية جديدة منقطعة عن ميراثها وآليّات عملها التقليدية، ليبقى السؤال الإشكاليّ ماثلاً – كما هي حاله دائماً – يشكّل تحدياً شرساً للشاعر والقصيدة معاً.

إنّ التغير السريع الذي يحدث في البيئة نتيجة مخرجات الحضارة الحديثة وقابلياتها على التحكّم بالطبيعة، تنتج ضغطاً هائلاً على قدرة الشاعر على التكيف – مع إدراكنا أنّ الشاعر من أقلّ الناس قدرة على التكيّف ورغبة فيه حتى في الظروف الطبيعية –، ولاسيّما إذا أدركنا أنّ مستوى التغيّر بلغ درجة من الغلو في التحكم بالطبيعة، بحيث أصبح إيجاد بيئة صناعية مشابهة تماماً للجوّ الأصيل، أو ما يمكن أن نسميه الآن (استتساخ الطبيعة) أمراً ليس بعيداً أبداً، الأمر الذي يقود إلى تحطيم وسائل دفاع الفرد وبلبلة

استقراره النفسيّ، فكيف الحال بالنسبة للشاعر!
لعلّ سيولة حركة المعلومات وحيويّة تحرّكها تدفقها وانتشارها في سياق ما تقدّمه (شبكة الاتصالات العصبية) و(الطرق السريعة الجبارة) من تسهيل الحصول على كلّ شيء بأبسط السبل وأقلّ الزمن، لم تعد تتيح فرصة كافية وعميقة للتأمّل، بعد أن فقد (التأمّل) أجزاء كبيرة من مساحاته، وهو الفرصة الأثمن التي يعتمدها الشاعر في إنضاج تجربته ورؤيته ومواقفه، وفي سياق تفاعلات ظروفها الخاصة وأجوائها يولد الشعر. وبخسارة التأمّل لمساحاته يفقد الشعر أسباباً مهمة من أسباب تكوّنه الطبيعيّ، وينفتح على مشكلات إبداع جديدة قد لا تتوافر لها مقترحات حلول في القريب العاجل. كما أنّ تغيّر مصادر الأحاسيس واختلاف أبعادها قاد إلى إحراج طبيعة الذات الشاعرة في سياقات تعاملها مع المفاهيم والأشياء، مع ما يتطلّبه ذلك من انحراف ملائم في حساسية اللغة، وتغيّرات جوهرية لاحقة في قوانين السوق اللغويّ.
وإذا كان العصر يتّجه نحو التخصّص الدقيق والاقتصاد الشديد في كلّ شيء، فإنّ ذلك من شأنه أن يعمّق الأحاسيس والأفكار والرؤى، ويجعل المرء ينظر إليها بحذر، هذا فضلاً عن حرب الاختيار الذي وجد الإنسان المعاصر نفسه طرفاً فيها، بل بؤرتها وموضوعها الأساس، بكلّ ما تنطوي

عليه هذه الحرب من ضرورة إعادة نظر عميقة في سياساته واستراتيجياته، سواء أكان كاتباً أم قارئاً.

من أجل أن لا يتعرض الشعر الآن إلى هزيمة قاسية أمام فضاء الذهول المهيمن الذي خلقته الحضارة الحديثة، تحمّل الشاعر الحديث مهمات مصيرية صعبة، وإذا ما استثنينا القليل جداً من الشعراء الذين يمتلكون طاقات استشرافية جبارة ووعي حادّ ودينامية خاصّة على التفاعل والحوار، فإنّ النسبة العالية المتبقية سوف تضطر إلى البحث عن عمل آخر، وفي الوقت عينه سيلجأ الكثير من قرّاء الشعر الكسالى إلى العزوف عنه، لأنّه لا يلبي طموحاتهم الساذجة ويشبع حاجاتهم التقليدية التي توارثوها.

أصبح الشاعر مطالباً أكثر من ذي قبل باستيعاب لعبة الزمن وفهم معطياته، إذ إنّ شيئاً من السيطرة النفسية مطلوب لمواجهة وضوح الماضي، فضلاً عن غموض الآتي، وهذا يمكّنه بعد ذلك من إقامة أكبر قدر ممكن من التوازن الأساسيّ (ذاتياً/موضوعياً)، ذلك التوازن الذي لم يتعرّض للخطر في أيّ وقت سابق قدر تعرّضه اليوم، وهو يسعى إلى تدمير قدرة المرء على التكيّف البايولوجيّ والثقافيّ والأخلاقيّ مع بيئته.

إنّ التنظيم غير الوافي وغير المتناسب مع معطيات الواقع الجديد دائم التغيّر من شأنه أن يشكّل خطورة بالغة التعقيد،

تتمثل بمنع الإنسان/الشاعر من مواصلة نقل سرّ الحياة إلى الأجيال القادمات، الأمر الذي يضع حداً لدوره القياديّ الضروريّ في عملية الارتقاء، ويصبح من ثمّ شديد التعرّض والاستهداف لمواجهة أزمة بقاء[66] كتابةً وقراءةً وتخيّلاً وتأملاً وتفاعلاً.

هنا يتقدم سؤال (رينان) الشهير على شاشة العرض: هل ستعود سيادة العلم – بكلّ مخرجاته فائقة التطور والتقدم – إلى هزيمة الجمال وتبديده؟

بقدر ما يبدو سؤال (رينان) محرجاً ومخيفاً، فإنّه ضروريّ لمواجهة خطر العيش في مدينة فاضلة تحكمها الأزرار، ولا تمطر سماؤها – من بين ما تمطر – شعراً.

إنّ فضاء الشعر هو فضاء نوعيّ وخاصّ جداً، يسمح بإقامة مملكة كبرى للشاعر وأخرى مناظرة لها للقارئ، ونداؤه القادم من الأقاصي البعيدة الخفيّة نداء قويّ هادر، يقرع الأبواب ويحطّمها إذا اقتضى الأمر، إنّه الأقوى صموداً في وجه المتغيرات لاتّصاله أولاً بالأعماق (كتابة/ قراءة)، ولقدرته كذلك على اجتراح أساليب مغايرة متنوّعة انسجاماً مع مقتضى الحال وضروراته وحساسياته. فالشاعر يحاول ((أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمه الباطن، كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإيحاء بعالمه الجديد))[67]، ويتغيّر هذا الاكتشاف للعالم الباطن واللغة كلما

تغيّر الفضاء العام، وتتغيّر أساليب إعادة البناء أيضا تبعاً لذلك، وتمتدّ أصابع هذا التغيير وصولاً إلى محطة التلقّي، وهي تتطلّب قارئاً يعي قوانين الفضاء الشعريّ المتغيّر، ويكون على استعداد لإعادة برمجة ذائقته ووسائل استقباله على هذا الأساس.

وإذا ما أدركنا أنّ النصوص الشعرية مصمّمة أساساً ((لكي تثير فينا القلق قبل كلّ شيء))، فإننا سنصل حتماً إلى فهم حقيقة مهمة من حقائق الشعر، لأنّه أكثر الفنون قابلية على التفاعل مع المتغيّر، والثبات بوجه ضغوطه. وثمة تناسب في التأثير بين الشعر ومتغيرات الحضارة، وفي مقدمتها المعلوماتية وما تثيره فينا من قلق مشابه، إنّها شعر قادم من القطب الآخر ((المقابل/المناهض)) للقطب المصدر للشعر.

تلقي هذه العلاقة الغريبة على عاتق الشعر تبعات الاستجابة والتفاعل، لا التصدّي والتقاطع، إلاّ أنّ الافتراض المبنيّ على أساسيات فلسفية في تركيب الحقائق شيء، والواقع الجديد الذي يهدد معاقل اليقين السعيد شيء آخر.

ربّما تتماهى وظيفة إثارة القلق مع وظيفة شعرية أخرى وتتفعل وتلتحم بها بشفافية عالية ألا وهي تحقيق ((المتعة الشعرية))[68]. القلق يسبب المتعة، أو تقود المتعة إلى القلق في ظروف شبه غامضة، تعدّ من أهم أسرار التكوّن

الشعريّ، ويتساوى في التعرّض أو اقتناص ذلك الشاعر والقارئ معاً.

نداء الشعر نداء لغة خاصة عميقة، لا يقيم وزناً لمنطق السائد والمألوف اللغويّ، ويخترق تقاليده، ويجتهد في خلق فضاءات يقترحها المتخيّل، وبقدر ما يكون نشاط المتخيّل في أمثل حالاته وأكثرها قدرة على العطاء، تصبح هذه الفضاءات أصيلة، متجددة، منفتحة على الماحول، وديناميّة في التفاعل معه واستساغة مقترحاته وأفعاله. وإذا ما تماثل النداء القويّ لأسمى حالات التقبّل والاندماج وإعادة البناء في ظروف حرّة تماماً، فإنّه سينتقل إلى مرحلة صفاء روحيّ خلّاق، تخلد فيه المتعة والقلق، وتتحوّل إشكاليته مع مخرجات الحضارة الحديثة إلى إشكالية بناء لا هدم، وإشكالية تفاعل لا تصادم، وإشكالية تثوير لا تدمير.

إنّ دفع المعادلة باتجاه هذا التشكّل من شأنه أن يضاعف الصعوبات ويجعلها أكثر خطورة وتحدياً، لأنّ الذين يسعون إلى الهدم – بحكم إخفاق قابلياتهم على البناء –، ويسعون إلى التصادم – بحكم إخفاق طاقاتهم على التثوير – هم أكثر بكثير، الأمر الذي يسهل عليهم مهمة الدفاع عن نموذجهم الضعيف، وحشد ما أمكن من الأدلة والبراهين على خلق قناعة شعبية واسعة بعدالة قضيتهم وشرعية دفاعهم.

من هنا يصبح الحديث عن شعر ((عام)) وشاعر ((عام))

وقارئ ((عام)) أمراً ينطوي على الكثير من المغالطة والتعميم، ولا يمكن انطلاقاً منه التوصل إلى نتائج ذات طبيعة علمية واثقة، يمكن في سياقها أن نستقرئ مستقبل الشعر ونتفحص آفاقه. فرسم صورة الشعر وتكبيرها في شاشة الغد – الشاشة العاكسة لآلاف الألوان والأطياف والظلال، والمزدحمة بملايين المعلومات – لا بدّ أن ينطوي على قدر عال من التشويش، ولاسيّما إذا اختبرنا قوّة تماسك هذه الصورة بآليّات فحص عامة، تخضع للقوانين التقليدية في تاريخ الأدب، إذ إنّ الهزات التي تتعرّض لها صورة الشعر يومياً، من شأنها أن لا تسمح للسياقات المعهودة بقياس مستويات جنوحها وانحرافها الكبيرين، في سبيل تماثلها مع المعطى الحضاريّ الجامح.

وإذا كان صوت الشاعر الحديث يتّجه في سبيل أساسٍ من سبله إلى الكتابة الشعرية عبر النوعية[69]، واستثمار الصورة بتجلّياتها الإيقاعية والتشكيلية والرؤيوية عميقة التعدّد والتنوّع في فضاء التخييل، فإنّ الطراز الشعريّ الإشكاليّ الموسوم بـ ((قصيدة النثر)) يثير سؤالاً نوعياً آخر داخل حقل الجنس الأدبيّ لم يُدرك بوضوح في منطقة التلقّي العربية، إذ إنّ التحوّل في قصيدة النثر ((لم يكن من (الشعر) إلى (النثر)، بل من (الوزن) إلى (النثر) (= أو اللاوزن))).

لعلّ المتلقّي العربيّ لا يستطيع أن يفهم هذا الأمر بوضوح، ذلك أنّ نظرية الأدب في المرجعية الثقافية العربية تقوم على أساس ثنائية (الشعر/النثر)، وأنّ (النثر) هو ضديد (الشعر)، ومن ثمّ فإنّ الخروج إلى النثر هو، بالضرورة، خروج عن الشعر))[70].

وعلى الرغم من أنّ هذا المشكل في إدراك حقيقة هذا الطراز الشعريّ وتمثّل خصوصيته بقي ماثلاً في التفكير الثقافيّ العربيّ، إلاّ أنّ قصيدة النثر بوصفها النوع الشعريّ الأكثر حضوراً في مشهد الشعرية العربية الراهنة، والممتدة برحابة إلى مرايا الغد ستظلّ ((محفزاً دائماً لدمجها وخلطها ببنى أنواع نثرية أخرى، قد تكون القصة، وقد تكون الشذرات الفلسفية، وقد تكون النصوص الدينية، وقد تكون النصوص الصوفية، وقد تكون المقالة الصحفية، وقد تكون ما سوى ذلك من بنى النثر، وسيتخذ هذا الدمج دائماً عنوانات نظرية – لا تسمح بها إلاّ قصيدة النثر – من نحو (النص الجامع) و(النص المفتوح) و(الكتابة) و(الكتابة عبر النوعية) وما إلى ذلك))[71]، لكنّ ذلك لن يكون مدعاة لضياع النوع وحلوله في الأنواع الأخرى المقاربة والمضاهية، بالمعنى الذي يسهّل ويشرّع إشهار بيان موت الشعر، بل يسمح بإضفاء قوة جديدة لصوت الشاعر الحديث في مروره الرحب إلى مرايا الغد بكلّ جدارة وكفاءة.

خاض صوت الشاعر الحديث رهاناً حقيقياً كبيراً لفرض نموذجه في الراهن الثقافيّ والحضاريّ، واقتراح صورة ما له في شاشة الغد، وراح يتعدّد ويتلوّن ويتنوعّ في مشهد عصريّ يستهدف تشييد خطابه باستثمار حيّ وديناميّ وأصيل لآلة الرؤيا، يتحوّل فيه الصوت الشعريّ إلى خطاب رؤيا، ينقل الفاعلية الشعرية للصوت من الطبيعة الذاتية الشعرية المتمركزة حول الصوت وعلى ضفافه، إلى طبيعة كلّية لا متمركزة تنفتح على الآفاق والجهات، وتنطوي على قوة تغيير ثورية.

إذ إنّ الرؤيا على وفق هذا المنظور ((ليست معاينة لذات فردية حسب، بل للنمط، للشاعر، للشعر، ودوره في تغيير العالم))[72]، وإعادة النظر في الأشياء، المركزية منها وغير المركزية، وتشترط الرؤيا في سياقها الشعريّ – من ضمن ما تشترط – وعياً وإدراكاً عميقين بخطورة مهمة الصوت الشعريّ الحديثّ، الذي يضاعف بدوره مهمات الشاعر ويحمّله مسؤولية حضارية كبيرة، قد تتفوّق على مسؤوليات غيره من فرسان المعرفة الذين اضطلعوا بمهام طليعية في الثورة والتغيير، إذ لم يعد بوسع الشاعر الحديث – كما كان جدّه القديم – أن ينام ملء جفونه عن شواردها، في حال عصريّة تستلزم يقظة استثنائية – لغوية وتشكيلية ورؤيوية حضارية – تجعله لائقاً بصوته وكفوءاً لقابلياته الفذّة في

التعدّد والتلوّن والتنوّع والإدهاش.

وقد فطن إزرا باوند – وهو أحد أعمدة الحداثة في الغرب المعاصر – منذ وقت مبكر إلى خطورة دور الشعر في تشكيل خطاب الرؤيا، وأخذ ((يكتب عن الشعر بصفته (رياضيات فنية)، ويشترط أن يكون للشاعر وعي بتفاصيل ما يكتب، وأن ترتكز رؤياه إلى فهم عميق وعلميّ في جوهره للعالم.. والحياة.. واللغة.. الخ..))[73]، ينفتح فيه الخطاب على أكثر المناطق سخونة وحساسية في صوت العصر، ليشرع في صوغ سؤاله الأخطر وإطلاقه في فضاء الآخر – الشريك (المتلقي).

يمثل البحث في مصير التلقي الطرف الثاني من معادلة خطاب الرؤيا، ولا يتشكّل صوت الشاعر الحديث التشكّل اللائق بخطاب العصر وتمظهراته وإشكالاته وحساسياته، إلاّ بمعاينة المعادلة بمشهدها الشموليّ الكليّ، وهو يفترض – بطبيعة الحال – وجود طرفين متحاورين ومتضاهيين ومشاركين في تأهيل الصوت ومنحه شرعية الفعل والتغيير. إلاّ أنّ إشكالية التلقّي الشعريّ – بالذات – تعقّدت وتوغلت عميقاً في الطرف الأبعد للإشكالية، وتحدّث المشتغلون في هذا الحقل وفي الحقول المعرفية المجاورة عن (أزمة)، وخضع مفهوم الأزمة لكثير من التفلسف والتمنطق والجدال، وأضحى سؤال التلقّي الذي يواجه به صوت الشاعر الحديث

– بوصفه خطاب رؤيا – سؤالاً شائكاً وإشكالياً، يمكن أن يتحدّد فيه مصير الخطاب بمصير التلقّي داخل مشهد المعادلة التي يتبادل طرفاها كلّ شيء، وتمظهر السؤال الإشكاليّ الكبير: لمن يُكتب الشعر؟ تمظهراً واجب الإجابة، وأساساً من أسس المعاينة الحضارية الوجدانية لمشروعية حضور طيف صوت الشاعر الحديث في مرايا الغد.

وضع خوان رامون جيمينيز إجابة نموذجية تقارب مفهوم النخبة القارئة وتحدد مصيراً فلسفياً مثالياً للأزمة لا يكترث بالمحددات الكمية السائدة، ((حين ووجه بسؤال كهذا بالإهداء الذي وضعه لأحد كتبه: (إلى الأقلية الهائلة). فكلمة (أقلية) تقلّل عدد القراء إلى ما أسماه ستاندال (القلة السعيدة). ولكن كلمة (هائلة) تزيد العدد فوراً: فهؤلاء القلة كثر – كثر إلى درجة أنهم لا يحصون، مثلهم مثل كلّ شيء هائل. وأنّ جيمينيز يضع الأكثرية التي يمكن إحصاؤها مقابل الأقلية التي لا تحصى))[74].

وعلى الرغم من أنّ التعليل الذي اخترعه جيمينيز في معاينة الإشكالية يبدو استعارياً، إلاّ أنه إذا أُمعن النظر فيه فهو يجيب إجابة شعرية صحيحة على سؤال التلقّي الشعريّ، ويضع مقولة (جمهور الشعر) في موضعها الدقيق والإيجابيّ، في سياق إدراك أنّ الشعر – ولاسيّما في صوت فارسه الحديث – هو صناعة القلة النادرة الاستثنائية، في

مقابل القلة الهائلة (المتلقية) التي برهن عليها جيمينيز برؤية عميقة وجادة.

ستعمل هذه القلّة سواء بندرتها واستثنائيتها في مجال صنع الصوت وإطلاقه، أم بصورتها الهائلة في مجال تلقيه، على تبرير مرور صوت الشاعر الحديث إلى مرايا الغد بوصفه الحلم النادر للعقل اليوتوبيّ، وهو ينتج القصيدة سبيلا أصيلا لإنتاج أكثر الحلقات الإنفوميدية تطورا وحداثة.

ظلّ سحر الشعر وقوّة جبروته مهيمناً على الذائقة العربية بمختلف مستوياتها حتى الآن، على الرغم من دخول أجناس جديدة حيّز التلقّي والتداول في الساحة الثقافية العربية على مرّ العصور، وعلى الرغم من انحسار دور الفنون عموماً إثر هيمنة وسائل الاتصال الحديثة التي جاءت بثقافة أخرى وضعت الاهتمام بالأدب في منطقة ضيّقة جداً، فالشعر لا يتجلّى في حدود فعاليته الأجناسية الخاضعة للقراءة والتلقّي حسب، بل هو يتدخّل في صلب الحياة العربية ويصيغ جوهرها على نحو ما، ولذلك لا مناص من الرضا بهذه الهيمنة شبه المطلقة عن طيب خاطر واستسلام عاطفيّ ووجدانيّ مريح.

علاقة الشعر بالسحر والحجب والاختراق علاقة وثيقة وجدلية منذ أقدم العصور، وهي علاقة تتجاوز حدود الإيمان العلميّ والتصوّرات المنطقية للأشياء لتدخل في فضاء

الإحساس والحدس والمعرفة الصوفية العرفانية بآفاقه المختلفة، وبقي الشعر بتجلّياته المتنوّعة يلهم هذه التصورات ويدعمها ويغذّيها بمزيد من الرؤى والأحلام والأوهام والمعتقدات والموروثات والطقوس، من أجل توكيدٍ أعلى وتوثيق أشدّ لحميمية هذا التفاعل مع جوهر الشعر وبؤرته الباطنية العميقة وفضائه المخصّب بالغموض والتشظّي.

الجسد حلقة مهمّة من حلقات التجلّي النصّيّ سواءً على صعيد الرؤية الفضائية للنصّ الشعريّ نفسه أم على صعيد احتكاك لغة الجسد في طبقات هذا الفضاء، وربما يضعنا هذا الأمر التعامل ((مع النصّ الشعريّ كجسد ماثل أمامنا، ونعتبره قناة توصيل بين عالم الشعر والواقع والمتلقي))[75]، عبر النظر إليه بوصفه أداة تعبيرية عالية المستوى تتضمّن تفعيل طاقات متعددة ومتنوعة، ظاهرة وباطنة، متجلية وخافية، تلتئم في سياق واحد لتشكّل طبيعة جسدية تنطوي على لفتة البروز والظهور والتبنين.

فللشكل الطباعيّ الذي يتبنّاه الفنّ الشعريّ بحساسيته التجسيدية عموماً ((أثره في مقروئية القصيدة، لأنّ أوّل ما يصطدم به القارىء هو شكل النصّ وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة ومن خلاله تتحدد عدّة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي، وتصل إلى حدّ التأثير في الدلالة وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه، ومدّه وجزره، وانتشاره

وتردده، وتقطّعه واستحالته إلى واقع صامت))[76]، على النحو الذي يتمخّض عن تمظهرات تتجسّد في منطقة القراءة البصرية ويجري تلقّيها والتفاعل معها على هذا الأساس.

إنّ تمظهر الجسد في مشهد العاطفة وحركة الانفعال وتكشّف الدلالة، وتصدّره للمشهد الشعريّ بعد أن كان غائبا في الميراث الشعريّ العربيّ ومحشوراً في منطقة المسكوت عنه، يمثّل خطاباً متحركاً ومتموجاً ومشحوناً بالانفعال والحيوية والنشاط، ويفضي إلى إعادة تركيب اللغة الشعرية وتشغيلها ضمن سياقات الإعلان الصريح عن ظهور الجسد، بوصفه مُبصَراً كتابياً يعكسه السواد الكتابيّ في منطقة بياض الورقة، ودالاًّ سيميائياً يبزغ من خلل الدوال ليتجلّى صورياً ومشهدياً في فضاء الدلالة وقيم المعنى.

لم يكن إطلاق الجسد في الفضاء الشعريّ لغايات شكلية وإعلامية ودعائية تسويقية وتجارية، بل لكي يقول ويعبّر ويدين ويتحرّر ويعلن ويشير وينطلق من كمونه الصنميّ ويمضي في إنجاز وظيفته التشكيلية والسيميائية الرمزية معاً، على النحو الذي يجعل من القول الشعريّ وسيلة لكسر ظلمة الحجب وفتح مغاليقه وفكّ شفراته وتحويله إلى تظاهرة.

لا يتحدّد الجسد في هذه المقاربة بمعناه الإيروسيّ (الرغبويّ) المجرّد فقط، بل بمعناه الإنسانيّ المكانيّ الشاسع

التعبير والتدليل، الذي يتحرّك كشاهد على وجود روح موغل في الغياب وغير قابل لاستعادة مرئية، لأنّ حركة الجسد وفعاليته ونشاطه وطاقته على الابتكار والخلق والإبداع هي البديل، في السبيل إلى إعادة الاعتبار الإنسانيّ للجسد.

الشعر على وفق هذا المنظور الدائم التشابك والتداخل والتضافر والتعارض والتضادّ والتناقض والتوازي والتقاطع، إنّما هو آلة عجيبة لإنجاز المعجزات وخلق عالم بديل للعالم الواقعيّ الذي تهيمن عليه الأيديولوجيا، بكلّ ما تنطوي عليه من مصالح وسباق محموم للكسب والقهر والاضطهاد واختزال الحياة إلى رغيف، والنظر إلى الوردة بمقدار قابليتها للبيع وتحقيق مزيد من الأرباح والإيرادات ومضاعفة الحساب.

الشعر هو البديل الضروريّ الذي لا يمكن تجاوزه أو نسيانه أو التغاضي عن خطورته في استمرارية الحياة وديمومتها مهما كانت الأسباب والمبررات، لكنّه بديل موجز لا يصلح إلاّ لفضاءات هذا الفنّ وجمهوره النخبويّ المحدود وعشاقه الأبديين الذين ليس لهم غيره. لذا فهو موجود في حيّز يبدو ضيّقاً جداً وهو ما يجعل الحياة تجري بمعزل عنه وفي غفلة منه، إلاّ أنه على الرغم من كلّ ذلك يمثل الحياة بأسرها ويختصرها في سواد لاهب يخترق الحُجُب على

بياض صامت يقول الحقيقة.

المغامرةُ الأجناسيَّة

تقع المغامرة في منطقة حرية الإرادة والاختيار، إنّها الشكل الأكثر فاعلية وحرارة من أشكال الحرية. ومن هذه المنطقة بالذات تشرع المغامرة في اكتساب دلالاتها وتطويرها على النحو الذي يناسب آفاق المعنى المكتنزة والثاوية في عمقها اللسانيّ من جهة، ويتفاعل من جهة أخرى مع النسق اللغويّ الذي تعمل ضمنه وفي إطاره. فالمغامرة استناداً إلى هذا المفهوم هي الولوج الديناميّ الحرّ في كثافة الأشياء والشروع في افتتاح المجاهيل وتحريرها من غموضها واستتارها وإضاءة خفاياها، والكشف عن معان جديدة تقع خارج أرض التداول وانتهاك الحجب والدخول في حوار بكر مع الأشياء، وتجاوز المدركات القابلة للتفاعل مع منطقية الحواس ومحدوديتها وعبور السائد إلى العجيب والاستثنائيّ والفريد والمدهش.

بهذا المعنى تكتسب المغامرة روح البحث وتشغلها بطاقة مضاعفة تتجاوز بها فلسفة البحث حاجز الاحتمال وتصبح مرهونة بالإيجاد ومحكومة بالتحقق. إذ هي لا تبحث من أجل احتمال الوصول بل من أجل حتميته، ولا يمكن لهذا المعنى أن ينجز من دون توافر صفة الشجاعة والإيمان وإظهار إمكانية هائلة من الاستعداد والنزوع نحو فعل المغامرة، بحيث يتوقف عليها المنجز الفنيّ والحيويّ

والجماليّ للمغامر.

الفنان مغامر من طراز رفيع وحداثته أقصى مغامرته، إذ إنّ كلّ الحداثات الأدبية والفنية والجمالية التي أحدثت انعطافات خطيرة في تاريخ البشرية، أنجزت ذلك بفعل وصول مغامرتها إلى قمة أدائها. وربّما كانت اللذّة الخارقة التي تشعل جسد المغامر وروحه واحدة من أعظم التحققات في تاريخ الفنان المغامر وحياته، تلك التي يشعر فيها بعظمة الخلق الإبداعيّ.

التجربة الشعرية العربية ومنذ أقدم عصورها هي تجربة مغامرة، وربما كان الشعر الجاهلي – بوصفه أقدم مدوّنه شعرية عربية نتداولها الآن – شعر مغامرة، توافرت في نماذجها العليا والخاصة على أمثل ظروف الخوض في مياهها الوحشية ولاسيّما ما تعلّق منها بفضيلة الاختيار الحرّ والمراهنة على الانتماء إلى الذات الشعرية والتمركز حول فرادتها وتذوّتها.

غير أنّها في العصر العباسيّ بلغت الذروة وتمخّضت عن فلسفات مغامرة تنوّعت وتعدّدت بتعدّد الشعراء الكبار وتنوّعهم، إذ أتيحت ظروف ذاتية وموضوعية أسهمت إسهاماً كبيراً في رعاية مناخ المغامرة والاحتفاء به وتشجيعه. ونعتقد هنا أنّ مئات الشعراء من ذوي الإمكانات العالية في هذا العصر سُحقوا تحت عجلة المغامرة الشعرية،

ولم يتبقّ منهم إلاّ أولئك المغامرين الأفذاذ الذين ركزوا راياتهم الخفّاقة في سماء الشعرية العربية إلى الأبد.

ولنا أن نعاين التجربة الشعرية العربية الحديثة داخل مشهد المغامرة في أشدّ حالاته حركة وفاعلية ويقظة، بعد أن أدرك فرسانها المعنى العميق للمغامرة بأخطر تجلّياته وأسماها، فراحوا بهدي من روح المغامرة المشتعلة في مخيلاتهم يرتادون مناطق جديدة محتشدة بالخصب والثراء والوحشية والغنى، يأخذون منها بحرية ورحابة ما هو قابل للأخذ ويغتصبون ما هو غير قابل لذلك، بحيث انعكس ذلك كلّه على الفضاء التشكيليّ لتجاربهم الشعرية فجاءت متوترة وقلقة وهائجة ومشحونة ومتدفقة بكل ما هو مدهش وجميل.

لعلّ من أصفى المعاني التي اكتسبتها المغامرة شعرياً في هذا الصدد معنى الفرح الذي تمثّلت به اللغة الشعرية، وهي تتكشّف عن طراز باذخ من المعاناة اللسانية والأسلوبية والشعرية الطريفة والكثيفة، حيث يمتزج في باطنها المعنى بالمعاناة. المغامرةُ على وفق هذه المعطيات وما تفرزه من مناخات وسبل وفضاءات ورؤى وألوان، وما تقترحه من آليّات بكر للانفتاح والتفاعل والحوار، هي جمال خالص يتمتّع بالمرونة والتموج والتمظهر، ويعمل بوصفه مرجعية زاخرة بالثراء تموّن اللغة الشعرية بالعمق والكثافة وتغذّيها بالأعجاز والفرح، على النحو الذي يقودنا إلى الإيمان بقدرة

المغامرة على توفير فرص انعتاق حقيقيه لفلسفة الجمال من قيود التفلسف والمنطقة، لتحيا بحرية مطلقة في الأفضية الخلاّقة للإبداع.

تتمحور الرؤية النقدية للمغامرة الجمالية حول تجليات مفهوم المغامرة الجمالية في النص اللاأدبيّ، وتكتسب مشروعيتها من القيمة النقدية الجمالية التي تطمح أن تتحول فيها الممارسة النقدية إلى مغامرة جمالية تضاهي المغامرة الجمالية للنصوص المستضافة وتنفعل بها، في السبيل إلى جعل اللحظة الجمالية المغامرة التي يلتقي فيها النقد بالنصّ لحظة فرح وانفعال وتفاعل وتثوير واستفزاز مشتركة، وليست لحظة محاكمة واشتغال منفصل على استقلالية النموذج سائر باتجاه نزعة الرهان والتفوق واستعراض المعرفة.

يشتغل المستوى الأول من مستويات المغامرة على فحص مناطق حرّة للمغامرة الشعرية، وما تتكشف عنه من دينامية تعبير تأخذ من حريتها المتاحة شجاعة الارتياد والانفتاح على شساعة الأرض الشعرية الساخنة وتخصيب خضرتها. ويذهب المستوى الثاني إلى مغامرة التجلّي حيث يتلمّس حدود التشكيل الداخل – شعريّ في علاقتها بحدود الخارج – شعريّ، وقدرات هذا الداخل المقترحة لتموين الخارج بالجماليّ والسحريّ وتسهيل مهمة ديمومته وانتشاره.

أما مغامرة الاختراق الشعريّ في المستوى الثالث من مستويات المغامرة فيمكن أن تتوسّل بالموجّهات والمصاحبات والعتبات والأطر الشعرية، بوصفها مكونات ضخّ جمالية ترفد النصوص بشكل من أشكال المغامرة التي تنهض على الاحتفاء بالهوامش في مقارعة المتون وتحديها. وتبرز مغامرة الشكل وقد حظيت باهتمام منهجيّ كثيف من لدن المدّونة الفكر – نقدية العربية الحديثة، لتتصدر المستوى الرابع وبوسعها تسيير إجراءاته على شاشة الشكل بمظاهرها البلاغية والأسلوبية والشعرية، التي تُظهر دائماً كوناً شعرياً متشظياً ينثر غباره الذهبيّ على مساحات النصوص.

أمّا التفكير بمغامرة الأمكنة الشعرية فيمكن أن تُظهر طاقات درامية خلّاقة في تفعيل حركة المكان وتفجير صراعه مع العناصر الشعرية الأخرى، في السعي إلى تركيز الخيال المكاني وتوكيد حضوره الشعري. ولا بدّ في هذا السياق أن يحتفي مستوى آخر من مستويات المغامرة بمغامرة الصورة، وهو يكشف عن جدلية العمل والتحوّل وتبادل الفعل المتوزّع بين سطح الورقة – منطقة النصّ الشعريّ –، وسطح اللوحة – منطقة التشكيل –، لتكريس نزعة التشكيل على سطح الورقة، واقتراح نزعة التشعير على سطح اللوحة. ونحسب أنّ هذه المستويات وغيرها

تغامر بالتسمية والعنونة والاختيار والقراءة والتأويل واللعب الحرّ في ميدان مفتوح، بقدرٍ يستجيب على نحو ما للآفاق الشاسعة التي ينطوي عليها فعل المغامرة الأجناسيّة نظرياً وإجرائياً ويختزن معانيها الكثيفة الباذخة.

وربما كان سؤال المنهج أحد أهم الأسئلة المقترحة في هذا المجال، إذ يتصدّر المشهد النقديّ بظلّه العميق الصادم الذي يغطّي رغبات القراءة والتأويل ويحرج اندفاعه الجميل إلى عوالم النصوص. والمنهج عندنا، ولدينا، وفي منطقة عمل هذه الرؤية النقدية المتجلّية في مساحة النظرية هو شهادة أدبية/معرفية راقية في الإعلان عن شعرية النصّ، هذا النصّ الذي يتجلّى في أحضان القراءة كائناً عميقاً ومعقداً ومتداخلاً ومراوغاً وعصياً على القبض.

لا يستوي المنهج إلاّ بفعل ذائقة مدربة، ومعرفة متنوعة، وثقافة عميقة، وحرفية خالصة، تشحذ الآليّات على الدوام شحذاً مستنفراً بجاهزية عالية، إنه تلمّس حيّ للدهشة، ومحاورة كفوءة للصدمة، وتقصٍّ جامح لبرق النكهة/ الخطاب. المنهج يجب أن لا يتحول إلى محنة فهو دوماً الطريق التي تتناسل سبلاً ودروباً ملوّنة ومختلفة استناداً إلى نظريات التأويل والقراءة، ولعلّ شرط المغامرة هو العمود الأخطر في بناء هيكل المنهج، ومن دونه يتحوّل النقد إلى ملء قناني فارغة بأيّ سائل يقع في المتناول لحظة الإعلان

عن بدء السباق. ومادام النقد حباً فالمغامرة هي العنوان المركزي وسر الأسرار.

وبوسعنا القول مع بيكاسو بثقة منهجية عالية ((غامرْ.. تجدْ))، لكنّ المغامرة التي هنا تعني ((المغامرة الجمالية)) التي تأخذ من صفتها ((الجمالية)) قدراً هائلاً من معناها في هذه الموقعة المنهجية، وحين يكون الشعر ميدان الموقعة فإنّ المغامرة بكينونتها اللسانية المستقلة ترتفع درجات، وتتضاعف هذه الدرجات حتى تقترن بصفتها ((الجمالية))، لتتكشّف الصفة النظرية في تموّجاتها التطبيقية عن خصب دلاليّ مشحون بالتنوّع والتلوّن والدهشة والإغراء، على النحو الذي يتجلّى في فضاء النظرية وساحة الإجراء حيث تشحذ المغامرة الجمالية آليّاتها كلّها لتخوض غمار التجربة النصية لكلّ نصّ شعريّ يخضع لحراثتها، تتحرّك بحرية وديناميةٍ ودهشة لاستفزاز البؤر، وتحريض المكامن، وحثّ المقاصد، وتثوير المعنى، وإطلاق شموس التشكيل، لتغمر الفضاء بسطوع الغواية وضياء الفرح وليرتعش الجسد بأغاني الرغبة وهو يقرأ نصّه بحواسه كافة، ناشراً شذرات المحبة على تلك السبل والدروب التي تؤدي إلى الطريق الملتبسة، المراوغة، الساحرة للمنهج.

لا يمكن لفضاء المغامرة وما يتمخّض عنه من انعكاسات وتصوّرات وقيم أدبية وجمالية أن يوضع ضمن أطر معينة

ويقاس بقياسات رياضية محددة، لأنه ينفتح انفتاحاً كلياً على الرغبة في كسر المألوف واختراق الحجب والتحرّك في مستويات أخرى ذات مديات واسعة لا نهائية، ليس من السهل إخضاعها لضوابط صارمة تحدّ من شهوة انطلاقها وحرية حركتها وامتدادها الرحب في الأفق. وهي تستثمر في عملياتها طاقة التخيّل استثماراً حياً وأصيلاً وكلياً بكلّ ما تنطوي عليه من قوّة ونشاط وفعالية، في سياق الرؤية الشاسعة التي تعاين فضاء التخيّل على أنّه ((فضاء متحرّك لا فضاء بحدود، إنّه متحرّك في ذاته وفي الديمومة معاً)) [77]، ولا شكّ في أنّ هذه الحركية اللامحدودة في ذاته وفي الديمومة هو ما يتيح له بالضبط قدرة فائقة على استيعاب فعل المغامرة ونشاطها النوعيّ، الذي يأخذ حريته في منطق هذا الفضاء على أمثل وجه وبأكفأ صورة متاحة وممكنة.

إنّ الفضاء المتحرك المرتبط بآليّات التخيّل ومناخاته وآفاقه وقنواته يسهم في خلق مفهوم جديد للمكان الذي يشتغل عليه، على النحو الذي يتّسع فيه لفضاء التخيّل كما يتّسع للفضاء الماديّ المقابل والمناوئ له، إذ ((ليس المكان جزءاً من العالم الماديّ حسب، بل هو جزء من عوالم خيالية مختلفة أيضاً، فتصوّرات المكان بصورة عامة، وأماكن معيّنة بقدر أكبر من التحديد، ليست تصورات محايدة وموضوعية، وإنّما هي متشكّلة بفعل تجارب ذاتية

ومواقف سيكولوجية))[78].

تذهب هذه الرؤية بالفكرة إلى مناخ جديد من التصوّر والتأمّل والرؤية والنظر تعزّز القيمة الاعتبارية لفضاء التخيّل، وينعكس ذلك إيجابيا على مفهوم المغامرة في هذا الإطار. أمّا حين يتعلّق الأمر بنشاط الكتابة بوصفها عملاً في الإبداع يحتاج إلى مزيد من التخيّل والمغامرة لإنجازها نوعياً، فإننا يمكن أن نتفق تماماً مع ما ذهب إليه أدور الخراط بقوله إنّ ((الكتابة تحتاج إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيع أفق))[79]، إذ يتحول فعل الكتابة إلى اختراق حيّ للمدى والأفق والحدود باتجاه كشف جماليّ لكنوز الإبداع الثاوية في جوهرها.

هذا التجاوزية والاقتحامية وتوسيع حدود النشاط الكتابيّ وأفقه من شأنه أن يحيل في منظور تصوّر فعل الكتابة على ((أنّ (الأدبيّ) لا يرتكن إلى السائد، إنه يسخر من كلّ قانون، ليؤكد قانونه القائم على المخاتلة والتناقض والتدمير والتفكيك المستمرّ لما أصبح ثابتاً، عائقاً للحرية والتفتح))[80]، ويتمثّل جوهر قانونه حقيقةً في قدرته على المغامرة المتجهة إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من القيم الجمالية التي يسعى إلى إنجازها في فضاء التلقي.

لا شكّ في أنّ اللغة بمنطقها الفاشيّ هي التي تهيمن على حركة الحياة وتوجّه حيواتها وتلعب بمقدرات التدليل

والترميز والتشكيل فيها، إنّ اللغة في قلب هذا المفهوم ((هي مأوى الوجود ومسكنه))[81]، تجتهد الكتابة في استغلالها واستثمار قواها كأداة فعّالة في مغامرتها الجمالية على النحو الذي تجعل فيه ((المؤلف يبتكر عوالم جديدة وطرز وجود جديدة))[82] لفضائه النصّيّ وعالمه الإبداعيّ. ويسهم ذلك في فتح ملف الإبداع الكتابيّ على مساقات أخرى خارج السبل المتعارف عليها داخل المنظور الكتابيّ العام، إذ تتوافر قناعة مهنية واضحة بوسعها القول: ((إنّ الكتابة الإبداعية – لسبب أو آخر – قد أصبحت اختراقاً لا تقليدياً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات والعرفان))[83].

إنّ اقتران وعناق فضاء المغامرة بجماليات الكتابة من شأنه أن يؤلّف في مجال الإبداع الفنيّ القصصيّ مزاجاً سردياً جديداً، بوصفه جنساً أدبياً آخر يوازي الإبداع الشعريّ، ينهض في حراكه الإبداعيّ على مقدار التلاحم الذي يمكن أن يحققه القاص عملياً، بين رؤاه الجمالية الخاصة ودرجة استعدادها لخوض المغامرة وكفاءتها في استغلال هذه الخاصية النوعية الفريدة، من أجل إنتاج قصة متجاوزة قادرة على الإعلان الجماليّ الخلّاق عن نفسها بوصفها وليد هذا التلاقي ونتيجة هذا العناق.

لا بدّ لهذه المغامرة أن يكون لها شكل حين ترتبط بتجربة

جمالية تعبّر عن طراز قصصيّ نوعيّ في عطائه السرديّ، ولا بدّ لهذا الشكل أن يتلاءم مع حساسية الفضاء القصصيّ ويتفاعل معه على نحو يتحقق فيه الهدف الجماليّ. وإذا ما أدركنا أنّ الفنّ القصصيّ من بين فنون السرد والفنون الأدبية الأخرى هو الأكثر خصوصية وتفرداً، فإنّ ذلك ينعكس حتماً على صعوبة خوض غماره والاشتغال فيه، إذ يعدّ في نظر الكثير من المشتغلين في حقل الإبداع السرديّ ((الأعقد بين الأجناس الأدبية، لأنّه يتطلّب جملة من المعطيات، من بينها تحويل اللقطة المفردة إلى قصة ذات مضمون وشكل متفردين، مركزين، مكثفين، فيهما الإيقاع والتشويق، وفيهما القدرة على صوغ البداية والنهاية، وإعطاء الدلالة الحديثة من إيحاء الحدث لا تقريريته، وإيحاء القول لا مباشرته))[84].

لعلّ هذه الخواص الفنية والتشكيلية والسردية مما يؤلّف نوعية الطراز الإبداعيّ الذي يتميز به الفنّ القصصيّ، ويكشف عن الخصوصية النصيّة التي تشيّد شكل المغامرة فيه وتعلن عن نموذجه الذي لا يستقرّ على حال واحدة مهما اتسعت التجربة، وربما تكون خاصية التحوّل والتغيّر من أشدّ خاصياته تمظهراً في السياق. ذلك أنّ الفنّ القصصيّ في المنظور الجوهريّ لهذه الخاصية النوعية ((من أكثر الفنون الإبداعية عرضة للتحولات، بما تمتلكه من ثراء

نوعيّ وأسلوبيّ، وبما تتيحه من مجال للأنا المفردة – تأليفاً وبطولة – من تعدّد وتنوّع وفرادة))[85]، تذهب به إلى مجالات غاية في الرحابة والانفتاح والصيرورة، يمكن أن يتجاوز فيها على صعيد شكل المغامرة والطراز القصصيّ معظم الفنون السردية المجاورة له، إنّه في هذا الإطار حقيقة ((فنّ بلا حدود))[86]، لأنّ حدوده تنحصر في تجربة قصة واحدة ولا تتكرر في قصة أخرى لأنها تحمل حدودها معها أيضاً.

بوسعنا أن نعاين شكل المغامرة ومفهوم الطراز في سياق ما كتبته (هالي بيرنت) القاصّة والناقدة الأميركية في مدخل كتابها (كتابة القصة القصيرة) من أنّ ((للقصة القصيرة وجوه كثيرة وأشكال متعددة، مثل كلّ شكل إنسانيّ. وهو أول وأكثر الأنواع الأدبية طبيعية واستمراراً، كما أنها أكثر الفنون ديمقراطية، فكلّ فرد يمكنه أن يحكي قصة. وإذا كانت القصة جذابة فلا بدّ أن يصغي إليه شخص ما، فالقصة الجيدة تختزل داخلها جوهر الدراما والخبرة الإنسانية عامة. ولأنها قصيرة، وفي الصميم فقد تركز على لحظة، أو سنة، أو حياة كاملة))[87].

اجتاز شكل المغامرة في الطراز القصصيّ هنا حدود التعامل الإجرائيّ المخصوص بفنّ أدبيّ مقنّن ومحصور بفئة معيّنة من البشر، ونُقل إلى فضاء أكثر توسّعاً وشساعة

وعمقاً في قلب النزعة الإنسانية الحرّة في قصّ الوجود وحكائيته، ورغبة الإنسان الدائمة للحكي بمقاصد وأهداف مختلفة، وانطواء حراكه الإبداعيّ والإنسانيّ على دراما تتجوهر فيها الخبرة البشرية وتُختزل على نحو ما قصة الإنسان في الوجود، وإدراك خطورة تلبّثه الجماليّ في هذا السؤال العميق الذي يمتحن فعالية إشغاله لحيّز ما في عمق هذا الوجود.

اجتهد الفنّ القصصيّ كثيراً ودائماً في السعي للإفادة من كلّ ما هو متاح لرفد طرازه بمزيد من القابليات الجمالية والتقانات الفنية، في سبيل إغناء شكل المغامرة فيه وضخّه بما تيسّر من الطاقات الجديدة التي تسهم في الارتفاع بقيمته الإبداعية ومضاعفة قواه السردية، فراح ينهل من خصب الإمكانات في الفنون المجاورة له وتركيز ثرائها في قلب حاضنته المبئِرة فمال ((إلى البلاغة، بلاغة الكثافة المستوحاة من الشعر خصوصاً))[88]، التي عمقّت الطاقة العلامية بمنظورها السيميائيّ وانعكست إيجابياً على تخصيب شكل المغامرة القصصية وإغناء حضورها في الطراز النوعيّ، وهو يتشكّل تشكّلاً فريداً وخاصّاً في كلّ جولة.

إنّ هذا التشكّل الفريد والخاصّ الذي تتمتع به طُرُز القصة القصيرة في إنتاجها لمغامرتها الجمالية يحتشد عادة في

بؤرة مركزية حساسة من بؤر البثّ الإشعاعيّ الذي تنطوي عليه الحاضنة القصصية، وتتأكد طاقتها الجمالية في ((أن توضع عناصرها جميعاً في نقطة واحدة تشعّ لمعاناً لتكون لحظات الحكاية كلّها مستحمة في الضوء، كيما تكون مرئية مثل إشراقة مضيئة))[89]، تغمر فضاء التلقي بنور السرد ووهجه حيث تتنفسه الحكاية وينفذ في الوقت ذاته إلى أعماق الذات القارئة وهي تستقبله بمرونة ونشاط وتعاطف، يحقّق في إطار العلاقة المتبادلة بينهما نموذج المزاج القصصيّ ويعكس ثقافة المغامرة.

وقد لا يتحقّق ذلك بالصورة الفنية المطلوبة إلاّ في حدود تجسيد حراك قرائيّ نوعيّ يرتقي إلى روح هذا المزاج ويتسلّح بعمق هذه الثقافة، فالقصة القصيرة استناداً إلى حقيقة هذه المعادلة وجدواها وأفعالها وأهدافها ((تتطلّب من القارئ اهتماماً بدرجة قصوى، كما تتطلّب تركيزاً ذهنياً في كلّ التفاصيل حتى يتمكن من إدراك سموّ التأثيرات اللاحقة لها))[90]، على النحو الذي يجعله جزءاً فاعلاً من إجرائية التحوّل الجماليّ في الطراز القصصيّ في حال إنتاج شكل مغامرته.

تتمظهر حساسية المغامرة الجمالية للفنّ القصصيّ بوساطة الخصوصية النوعية الشديدة التركيز في جوهر هذا الفنّ، وما تقدّمه من تمثّل حيّ لإشكالية النوع في التعبير السرديّ

على النحو الذي تذهب فيه – نادين كورديمر – إلى النظر إلى القصة القصيرة على أنّها ((شكل متخصّص وفنيّ جداً، أقرب إلى الشعر))[91]، في قدرتها على التقاط حساسية التجربة والتعبير عن خصوصية الذات الإبداعية في عنائها الجماليّ وهي تختزل الأشياء وتكثّف الرؤى.

إنّ قربها العلاميّ والإشاريّ من حدود طاقة التعبير السيميائيّ وبلاغتها في الشعر يرفعها في هذا المقام إلي ((درجة عالية من الإيحائية والشدّة العاطفية المنجزة بأقلّ الوسائل))[92]، بحيث تحتاج إلى قدر عالٍ من الانضباط في إدراك فعل المغامرة على النحو الذي لا يقودها إلى تيه سرديّ يقذف بها خارج سكة الطراز القصصيّ بمعناه الأجناسيّ، لأنّ كتابة القصة ضمن دائرة هذه الرؤية التشكيلية والفنية وداخل معمارية التجربة وفضاءاتها وموحياتها ومناطق نفوذها ((هي عمل خاصّ وتركيز للطاقة))[93]، يؤكد خصوصية المزاج القصصيّ وارتباطه الشديد بحساسية الذات الساردة واستجابتها لفكرة المغامرة وثقافتها، ودرجة انفعال الراوي القصصيّ وهو يستثمر تخيّله في توفير حراسة مشدّدة للحكاية وقد تخلّقت قصصياً في طريق سفرها إلى حاضنة التلقي. على النحو الذي يحقّق ما يدعى في أدبيات نظرية القراءة والتلقي بـــ ((الاتصال الأدبيّ)) الذي يُفهم ((على أنّه نشاط مشترك بين القارئ

والنصّ بحيث يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية))[94].

تدخل الحكاية بوصفها أحد أهم عناصر السرد القصصيّ في امتحان شديد القسوة حتى تتخلّق قصصياً، سواءً على صعيد المكونات أو المرجعيات أو الإحالات أو الممكنات أو الأدوات أو التقانات التي تسخّر جميعا لنقل التجربة من مستوى التمثل الشعوريّ إلى مستوى الإبداع الفنيّ. فالقصة على هذا الأساس وعلى وفق هذه الرؤية الشاملة ((ضرورة وإن أساسها هو تصادفية حيوية تغذيها الدهشة. يجب أن تتمتّع جميع القصص الجيدة بعاطفة مركزية قائمة تكون أساسية وصارمة. ويجب أن تتمتّع أيضاً بالدفق الداخليّ للقصيدة الغنائية))[95]، بما يجعلها فناً يتميّز على فنون السرد الأخرى الذي هو بطبيعة الحال نوع منها، ويتميّز تعبيرياً في الوقت نفسه على فنون أخرى يشتغل ضمن فضائها ويأخذ من تقاناتها، ولكنه في النهاية يستقلّ بطرازه الخاصّ مستفيداً من الإمكانات المرحّلة من فنون أخرى لتطوير طرازه وتخصيبه.

وهي لا تقف عند حدود التمظهر الاستقلاليّ ذي الخصوصية الواضحة تعبيرياً، بل تنفتح خارج هذا الإطار على الفضاء الكونيّ العام في الإبداع لتنتزع منزعاً مضافاً تتأكد فيه قيمتها الإنسانية، بوصفها ذات قوة تمثيلية للهمّ

البشريّ في منظوره الحكائيّ القريب جداً من الحساسية الإنسانية.

إنّ القصة القصيرة وبمعرفة مساقها ذي النزعة الإنسانية التواقّة بطبيعتها إلى الحكي والقصّ والسرد ((تعدّ قطعة فنية تستجيب إلى المديات القصوى للحسّ والخيال الإنسانيّ)) [96]، وكلّما تمكنت من الاستجابة بطاقة أكثف وأعمق وأكثر حرارة فإنّها تحقّق تواصلاً أوسع مع مجتمع القراءة.

يخبرنا ماثيوز في هذا السياق – ملخصاً في الواقع آراء «أدكار ألن بو» – من أنّه ((لا ينجح أبداً كاتباً للقصة القصيرة ما لم يمتلك الأصالة والبراعة والتركيز... والأهم... أن يمتلك أيضاً لمسة من الخيال))[97]، تضعه في موقع يمكّنه من التأثير في المحيط المؤلِّف للمساحة المثيرة ذات الحراك الشديد الفعالية بين منطقة الكتابة ومنطقة القراءة، بكلّ ما يتمخض عنه ذلك من حساسية في نموذج المغامرة وخصوصية نوعية في السرد القصصيّ.

تقف أدوات التشكيل التصويريّ بحساسياتها العارضة في مقدمة ما يحتاجه القاصّ لتنفيذ فكرته القصصية بالمعنى المغامِر، بحيث تتجلّى رؤيته التشكيلية في حركة الكتابة على بياض الورقة، المساوية والمقابلة لحركة الفرشاة على مساحة اللوحة، إذ لا شكّ في ((أنّ العديد من كتّاب الأدب القصصيّ يرسمون، ليس لأنّهم جيدون في الرسم ولكنّه (أي

الرسم) يعنيهم في كتابتهم. إنّه يرغمهم على النظر إلى الأشياء. نادراً جداً ما يكون الأدب القصصيّ مجرد قول أشياء، إنّه عرض للأشياء))[98]، يحفّز الاستقبال البصريّ والذهنيّ للمتلقي معاً.

إنّ خاصية التركيز والتكثيف والخصب التي يتمظهر بها فنّ القصّ لا تعني مطلقاً إقصاء التفاصيل والجزئيات الديكورية والإشارات التي قد تبدو بعيدة أحياناً، فـــ ((لا يمكن أن يهمل أيّ شيء أساسيّ في القصة القصيرة))[99]، وكلّ شيء يتعلّق بفضاء القصة هو أساسيّ مهما كان صغيراً وجزئياً وبسيطاً ولا يلفت الانتباه، لأنّه يسهم إسهاماً فاعلاً في إرساء إيقاع المزاج القصصيّ الذي قد يتركّز في شيء قد لا يعدّ مركزياً في منظور البعض.

بهذا المنطق المتحرّك في دائرة ثقافة المغامرة وحساسيتها لإنجاز خصوصية نوعية للسرد القصصيّ، فإنّ ((القصة القصيرة يجب أن تكون ممتدة في العمق ويجب أن تعطينا تجربة معنى))[100]، هي حصيلة جوهرية لتجربة الكتابة متفاعلةً مع تجربة القراءة، تطرح فيها تجربة المعنى إشكالية فريدة تؤكد على البراعة التي يتمّ فيها إبداع القول القصصيّ، فالقصة في فضاء وضعها التشكيليّ ((هي طريقة لقول شيء ما لا يمكن قوله بطريقة أخرى))[101].

من هنا تتأكد بطريقة أكثر وضوحاً وتمظهراً حساسية

المغامرة وما تعكسه من خصوصية في السرد القصصيّ داخل عمارة القصة، وتتأكد أيضاً فعالية التجربة الحرّة في استثارة المزاج القرائيّ المتوافق مع المزاج القصصيّ. تنفرد طريقة القول الخاصة ببراعتها النوعية في استثمار طاقة التخيّل وخلق مناخ مثاليّ لاحتواء الفانتازيّ في حاضنة الحقيقيّ وأسطرة الحقيقيّ في حاضنة الفانتازيّ، في سياق القناعة الفلسفية المشتغلة إبداعياً في أن ((يكون الشيء فانتازياً لأنّه حقيقيّ جداً، وحقيقياً جداً لكونه فانتازياً))[102]، وهو ما يمثل القاعدة الفعلية الأساسية التي يعمل عليها جوهر القصّ خصوصاً والأدب عموماً.

القصة القصيرة في هذا السياق وعملاً بكلّ المقاربات التي حشدناها لاستعراض طاقاتها على المغامرة، وفرض مزاجها على المشهد، ومراقبة تحوّل حساسيتها ورؤيتها الحكائية المتبلورة سردياً ((هي عمل دراميّ متكامل))[103]، على الرغم من صغر مساحتها الكتابية أحياناً. وحين تذهب المغامرة القصصية بعيداً في متاهتها السردية وتتوغل عميقاً في مزاجها قد يتحوّل الشكل إلى طراز نوعيّ ينأى عن المسار القصصيّ، وبذلك قد ترتبك قضية تصنيف النوع ضمن دائرة الجنس الأدبيّ السرديّ، وهو ما دفع أدور الخراط إلى القول في وصف ما كتبه في هذا المضمار: ((ليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة، وفق المواصفات

التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين ولا هو بالشعر أو بالسيرة الذاتية وفق المواصفات. فما هو؟ مغامرة، مغامرة روحية وأدبية في الشكل والمضمون معاً فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال، وهي كتابة أريد أن أقترح لها، ما أسميه الكتابة عبر النوعية))[104].

إنّ المواصفات التقليدية في الإطار العام لا تنجح إطلاقاً في وصف العمل السرديّ الذي ينمو في ظلّ المغامرة، فضلاً على أنّ الأنواع تداخلت كثيراً وراحت تنهل وتأخذ من فنون أخرى كلّما وجدت سبيلاً إلى ذلك تحتمه الضرورة الفنية لتطوير الجنس الأدبيّ وتخصيبه، ونحسب أنّ ما وصفه الخراط بـ ((الكتابة عبر النوعية)) يمكن أن يدخل في حساب الفنّ القصصيّ المغامِرّ، على وفق ما ذهبنا إليه من مقاربة خصوصية المغامرة وبراعة التشكيل في الفنّ القصصيّ.

هل بوسع المنهج أن يغامر ويخصّب أدواته وعدّته وسياقات اشتغاله بمزيد من الحرية والرحابة والتوق إلى إظهار وإبراز الخصوصيات النوعية العارفة والمتذوقة للذات القارئة؟ وهل يمكنه أن يخترق الحدود التقليدية التي عادة ما تتشكّل على حواف مفهوم المنهج وعند تخومه، على النحو الذي يقلّل دائماً من حماسته واندفاعه وولوجه في باطنية النصوص وأعماق الخطابات، متجاوزاً ذلك إلى

إنجاز قراءة ساخنة تحرّر النصّ من كمونه الكتابيّ وتطلقه في فضاء الحياة؟

نحسب أنّ على المنهج اليوم أن يغامر وأن يشرع عقله النقديّ واسعاً وعميقاً على أقصى مدى ممكن للتخيّل، وأن لا يفكر بالوقوف عند حدّ معيّن مهما كان هذا الحدّ ثرياً وخصباً، لأنّ فكرة المنهجية يجب أن تقوم على التطوّر والتقدّم والحراك النوعيّ المستمرّ باتجاه الكشف والنفاذ والحفر. ويمكن رصد حركية المغامرة في فضاء المنهج في سياق قدرتها على إحداث قدر عال من اللقاء والتفاهم والتلاؤم والعناق بين ((النقدية)) و((ألأكاديمية)) في سياق تفاعليّ كامل.

((النقدية)) بوصفها مصطلحاً يتحرّر – في المنظور الاصطلاحيّ القائم – من ربط فعالياته بأسس ومرجعيات فلسفية ذات صفة نظرية مقننة ورصينة، وتمنح الحساسية الانطباعية القائمة على ثقافة التذوّق الجماليّ وطاقة التخيّل والتأمّل فيه مناخاً من الحرية في مستقبلات التلقي ولواقطه وتوقعاته ومقاصده وانفعالاته الإجرائية في طريق تفاعله مع حيوات النصّ، على النحو الذي ينجز قراءة حرّة بالحواس كلّها، فيها من الطرافة والطزاجة والحيوية والرحابة الشيء الكثير.

حيث تنجح هذه الآليّات بالتقاط دهشة النصّ ولحظة

انفعاله وسرّ جوهره العاطفيّ والرؤيويّ العميق الضارب في جذور ذاكرة التجربة وحلمها، وتفتح صفحة جديدة تمكّن القارئ العاديّ من الإشراف على حقول أخرى ما كان له أن يرتاد مساحاتها من دون هذا الاجتهاد المنهجيّ الذي قدمته ((النقدية)) في هذا الإطار.

و((الأكاديمية)) التي تنشغل عادة بالرصد الرصين المعمّق للظواهر الإبداعية التي ينطوي عليها النصّ باستخدام آليّات عمل تستند في تشكيل رؤيتها وأساليب عملها إلى مرجعيات فلسفية ذات طبيعة نظرية تخصّ العمل الأدبيّ عموماً، والجنس الأدبيّ – ميدان الرصد – خصوصاً.

وتُخضِع نظرتها في البحث والتحليل والتفسير والتأويل والقراءة لشبكة من المنطلقات التي تمثّل فروضاً منهجية نظرية تسعى آليّات البحث الأكاديميّ – النقديّ – إلى البرهنة عليها في واقع الخطاب المقروء، وما يؤلفه من قيمة في المشهد العام لجنسه الأدبيّ داخل العمارة الكلية للظاهرة الإبداعية. وإذا كانت لغة ((النقدية)) في هذا السياق ذات طبيعة شاعرية في تحرّرها من صرامة النسق المنهجيّ – على نحو ما –، تخترق فيها الذاتُ الناقدةُ/القارئةُ الحجبَ وتتجاوز الحدود متكشفة عن فصاحة قرائية على أعلى قدر من الخصوصية التعبيرية، وهي تفيد من طاقة ((الإنشائية)) بخبرتها التعبيرية المرنة التي تجتهد ويحلو لها في مناسبات

كثيرة من رحلتها القرائية أن تجاري اللغة النصية المقروءة وتحايثها وتضاهيها كلّما وجدت فرصة لذلك.

لغة ((الأكاديمية)) تميل إلى الدقّة والتكثيف والزهد والتخصيص وانتهاج مسار شبه منطقيّ في معالجة الظواهر النصية ومقاربتها وتأويلها، داخل فكرة السعي للبرهنة على الفروض بكلّ ما يعكسه ذلك من روح تشتغل على رياضية التمثّل والتفكّر والمعاينة والفحص والرصد، للوصول إلى نتائج تحقق قدراً مهماً من القناعة النقدية والكفاية القرائية.

ولنا هنا أن نزعم – في إطار هذه القراءة/المغامرة وانسجاماً مع كلّ القراءات التي اشتغلنا عليها في بحوث سابقة وهي تتحرّى نصوصاً مغامِرة لتقاربها وتتفاعل معها قرائياً –، أنّ المغامرة المنهجية التي نحسب أنها قادت رؤيتنا هنا تجتهد في إجراء تسويةٍ موازِنةٍ بين ((النقدية)) و((الأكاديمية))، على النحو الذي يحفظ لكلّ منهما خصوصياته من جهة ويشتغل من جهة أخرى على كلّ الحدود المشتركة بين فعاليتيهما. لا بل يذهب بعيداً إلى محاولة استحداث حدود لقاءات ومساحات واهتمامات مشتركة جديدة بينهما، يكفل الإجراء النقديّ إبرازها واستظهارها وتفعيل مستوياتها بحيث تأخذ القراءة من ((النقدية)) ما تسمح به من حرية وانفتاح حيويّ ومشرق على الحراك الفنيّ والإبداعيّ في النصوص، وتأخذ من

((الأكاديمية)) الانضباط المنهجيّ المستمدّ من وهج الطاقة العلمية المتركز في المناخ النظريّ، الذي يقصي أيّ شطط ممكن ترشحه الحماسة والاندفاع نحو الامتداد القرائيّ الأفقيّ أحياناً.

فضلاً على الإفادة من إمكانات التكثيف والاختزال والدقة كلّما كان ذلك ممكناً وضرورياً، في قدرته على إسناد الروح النقدية بظهير نظريّ يضيء المسار النقديّ ويضاعف من كفاءته. ولعلّ معاينة فاحصة للنظرية النقدية في هذا المضمار توضّح على نحو جليّ هذا التداخل النوعيّ الحرّ والمنتج بين ((النقديّ)) و((الأكاديميّ))، ولاسيّما في تشكيل المباحث والرؤيات النقدية في مظاهرها النظرية والإجرائية، وهي تستجيب تماماً لجوهر المغامرة النصية في كلّ القيم والأفكار التي كانت ميداناً للرصد والمقاربة والقراءة.

ينبغي النظر في سياق المغامرة القصصية إلى رؤيا المكان القصصيّ بوصفه عالماً كثيفاً وخصباً يتّسع للكثير من الإجراءات الفنية القصصية، نظراً لحساسية المعطى المكانيّ ودوره الفعّال في التشكيل القصصيّ، إذ يظلّ المكان – حسب سعيد يقطين – ((مجالاً مفتوحاً للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حدّ بلورة نظرية عامة للفضاء))[105]، بحيث تظلّ قراءته تنطوي دائماً على قدر مهمّ من الاجتهاد والتمثّل ومزيد من التحليل والتأويل

على النحو الذي يوحي به النصّ القصصيّ أولاً، وتستنتجه القراءة ثانياً، عبر شبكة من العلاقات والرؤى والأفكار والمنظورات الحكائية والفضائية.

أمّا تقصّي المغامرة الجمالية للقصّ في القسيم الآخر للفضاء القصصيّ وهو (الزمن) فإنّه يتمثّل داخل فكرة الزمن القصصيّ في سياق شبكة من المحاور التي تتصل مباشرة أو على نحو غير مباشر بمفهوم الزمن، لتحليل قوّة تدخّل الذات القصصية الساردة في فتح فكرة الزمن على مدى أوسع من المحدودية الرياضية التي ينظر إليه بوساطتها عادة.

تتحرّك المغامرة القصصية في فضاء قرائيّ يرصد فيه الانعكاسات المرآوية لإشعاعات السرد القصصيّ، في نطاق البؤر السردية ومحيطاتها وزواياها وأساليب بثّها وتداخل أنساقها وكلّ ما يتعلّق بقدرة القصّ على استظهار المخزون السرديّ في القصّ والحكي. كما تسهم أيضاً بالتوغل في منطقة تأثير الموروث وفضاء الفانتازيا، وما يقدمه ذلك من دعم سرديّ عالي المستوى يحثّ الحكاية على مزيد من التوهج والتألق والحضور، وتتدخّل في باطنية التوظيف السحريّ للموروث الشعبيّ والحكائيّ والرمزيّ والأسطوريّ، وما يحقّقه ذلك من انفتاح على أفق الفانتازيا، على النحو الذي يغني المجال الجماليّ ويثري مغامرة القصّ

فيه من أجل خلق فضاء آخر للسرد في فنّ القصة القصيرة.

إنّ هذه المحاولة القرائية تجتهد في أن تلفت النظر إلى أهمية هذا الفنّ النوعيّ الخطير، وتكشف عن قيمه الجمالية ذات الروح المغامِرة دائماً بسبب شدّة الخصوصية التي تنطوي عليها الطبيعة الفنية والتشكيلية والجمالية لهذا الفنّ، وتأمل أن تسهم في إعادة النظر في مشروع القراءة السردية العربية التي أولت السرد الروائيّ الأهمية الأكبر، بحيث بدا فنّ القصة القصيرة مظلوم نقدياً على هذا الصعيد.

ربما كان فعل **(المغامرة)** في معنى أساس وجوهريّ من معانيه يدل على **التجاوز والاختراق والتجريب**، بكلّ ما تنطوي عليه هذه المفاهيم من دلالات ورؤى وقيم وقدرات وأفعال ونتائج، وممّا لا شك فيه أنّ المغامرة استناداً إلى هذه المعطيات تندرج في إطار الأعمال الحيوية الخلاّقة التي بوسعها أن تضيف دائماً، ويرتبط فعل المغامرة هنا **بالتحقّق والإنجاز**، إذ لا مغامرة من دون نتائج واضحة وساطعة على الأرض، تستطيع أن تكرّس المفهوم وتعلي من شأن الفكرة أمام الجمهور.

ترتبط المغامرة كثيراً بالتطلّع وسعة الأفق والإيمان بالأمل وبقدرة الذات البشرية على تجاوز الحدود وصنع المعجزات، فضلاً على استغلال كامل الطاقة الإنسانية عبر استنهاض كلّ قواها واستنفار إمكاناتها من أجل الوصول

بفكرة المغامرة إلى مستوى الإنجاز والتحقّق.

إنّها فكرة تقوم على أعلى تمثّل لقيمة الإنسان وخطورة وجوده في الحياة، بوصفه الحامل المركزيّ لمعنى الحياة، والفاعل الأول في جعلها ممكنة وقابلة للتعاطي والعيش، ولا يتمّ ذلك من دون الإحساس بقيمة **المبادرة الخلاّقة** التي يجب أن يتحلّى بها الإنسان وهو يقود مسيرة الحياة ويمنحها معناها الحقيقيّ. وإذا كانت فكرة المغامرة على هذا الأساس ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتخلّق الرؤى والمظاهر وتجلّيها على الأرض، على نحو بصريّ وحسّيّ وتأمّليّ ملموس وقابل للتعاطي معه والإفادة منه وتوظيفه في مجالات كثيرة، فمما لا شكّ فيه أنّ ارتباطه بمفهوم الجمالية يعدّ تحصيل حاصل، إذ لا مغامرة يتهيّأ لها هذا المعنى الغزير من دون أن ترافقها رؤية جمالية تدعم مجالها الحيويّ وتؤسس لقيمها في الرؤيا والمنظور.

من هنا تتكشّف الخيوط المعرفية والرؤيوية والثقافية والفنية التي تربط بين فكرة المغامرة ومعنى الجمالية، إذ إنّ الجمالية في معنى **بؤري** من معانيها هي تحقيق العنصر الفنيّ في التجاوز والاختراق والتجريب، حيث تسهم إسهاماً فعلياً وواضحاً وعميقاً في تحقيق **الإدهاش والمتعة وإنجاز فضاء جديد**، فضلاً على التطلّع الدائم والمستمر إلى معطى **(عابر للمعنى)** يتوافر على حساسية جديدة تنعش فضاء

القراءة، وتشرك القارئ في التمتّع بجماليات منجز المغامرة.
يمكن النظر هنا إلى مفهوم **(الذوق)** وما يتكشّف عنه من آليّات وتقانات ورؤى وتمثّلات ودلالات، بوصفه قدرة خلاّقة ونوعية على النظر والتمييز والانتخاب والقراءة، قادرة على حرث المفاهيم وإظهار محتواها واستثمار كفاءاتها، على أن يتحلّى المفهوم هنا بقدرٍ معيِّن من المنهجية الواجبة، من أجل أن تشتغل الآليّة على حساسية دمج صوفية الفكرة وتطلّعها المثاليّ بواقعيتها الحسيّة ونموذجها الإجرائيّ. إذاً الجمالية على وفق هذا التشخيص التعريفيّ والمفهوميّ والاصطلاحيّ تنفتح على معنى شاسع، يمكن أن يتمثّل – بكلّ بلاغة واقتصاد وتكثيف وتحديد وتركيز وتبئير – بأنه **((تصوّر ثقافيّ ورؤيويّ وفنيّ راقٍ للعالم))**.

النصّ الروائيّ الذي يحظى بهذه الإحاطة القرائية المتصّلة بمفهومي الجمالية والمغامرة في هذا السياق بوصفه جنساً سردياً أكثر شيوعاً وانتشاراً وتداولاً من بقية الأجناس الأدبية الأخرى، يتجّه في تشكيل أساس وجوهريّ من تشكيلاته إلى **(بنيوية النصّ)**، بالشكل الذي يحقق التوسّع نحو المجال الثقافيّ لا النصّيّ الصرف، على النحو الذي يقدّم صورة أخرى لبنيوية النصّ تنفتح على المجال الثقافيّ المرادف والحاضر في فضاء النصّ وطبقاته وبطاناته.

يمكننا في هذا السبيل المنهجيّ والرؤيويّ، الحديثَ عمّا يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ **((المجال الروائيّ))**، الذي يحتوي النصّ بصورته البنيوية النصية من جهة، وما يحيط به من تخوم وحدود وفضاءات محيطة ترسم صورته الكلية وتسهم في إنشاء معماره وهيكله وكونه من جهة أخرى، وهو يقبل قراءة احتوائية وكليّة لا تتوقف عند عتبات النصّ بصورتها البنيوية شديدة التركيز على المجال الكتابيّ النصّيّ حصراً. وربّما يكون للطبيعة الأجناسية للنصّ دور مهمّ في تحديد الطبيعة الخاصة للقراءة، إذ إنّ مجال المغامرة في النصّ الروائيّ أوسع من مجالها في النصّ الشعريّ والقصصيّ، ذلك أنّ العالم الروائيّ عالم يتّسم بالكلية والشمول والتنوّع والتعددية والكونية، على النحو الذي يجعل منه فضاء رحباً للمغامرة والتجريب وكسر الأطر.

وكلّما توسعت الرواية في استغلال معطيات الفنون الأخرى تمكّنت من فتح مجال المغامرة على نحو أكبر، بحيث يتحتّم عليها باستمرار تحدّي المنجز وتجاوز الموروث، والسعي دوماً لبعث طبقات ومساحات جديدة غير مستغلة وغير محروثة للمكان والزمن والحدث والشخصية، فضلاً على التلاعب بهما من أجل تطوير الرؤية السردية وانفتاح حدودها وتوسيع أفقها، ومحاولة اكتشاف أبعاد جديدة للشخصية الروائية، والعمل الجادّ على تطوير فكرة السرد

بمعانيها المتعددة، وإنعاش الحوار وإثراء تقاناته، ومضاعفة طاقة الوصف أيضاً.

من الأمور المتاحة في هذا السبيل لتطوير مصطلح **((المجال الروائيّ))** السعي إلى استغلال كيمياء العين القارئة، من أجل صناعة مشهد يجعلها قابلة لاستعمال آليّاتها كاملة وتحقيق قراءة بصريّة تدعم القراءة التأملية والتصورية والتخييلية، ومن ثم الاجتهاد في تفعيل الإيقاع الروائيّ بكلّ مستوياته واستغلال إمكاناته.

أمّا أسلوبية التعبير وارتباطها الجماليّ بتقانات الكتابة فهي من أهم القضايا الفنية التي يجب أن تحظى بأهمية كبيرة في بناء المجال الروائيّ وإنشاء حساسيته، إذ يمكن تفعيل أسلوبية التعبير وتطوير تقانات الكتابة الجمالية، في سياق الارتفاع بحساسية التصوير المشهديّ وإثارة إيقاع الحدث، نحو خطاب لغويّ خصب في إنشائيته، وغزير في تعبيريته، وثريّ في دلالته، ومتعدّد في رمزيته. فتركيب النص وبناؤه على هذا الأساس هو الذي يسهم في طرافة المناخ الروائيّ وحداثة رؤيته وكثافة مقولته، على النحو الذي يصنع منه نصّاً مغامراً ينطوي على جماليات لا حصر لها.

القراءة عليها أن **تجتهد**، **وتقترح**، **وتحرّض**، **وتثير**، في إطار اعتماد منهجية جديدة لقراءة حرّة ورحبة للنصوص، لا تدين بالولاء لأكاديمية المناهج ومدرسيتها على نحو

صرف وجامد يربك النصوص ويشوّه الفضاء النقديّ لمعرفية المناهج، بل يسخّر الروح المنهجية والفضاء الرؤيويّ لخدمة رحابة القراءة وحريتها في تمثّل نوعيّ للنصوص، على النحو الذي تستطيع فيه أن تنعش آمال النصوص بالحياة من جهة، وأن تقدّم نصّاً نقدياً يرقى إلى مستوى حضور النصّ الإبداعيّ من جهة أخرى، بحيث يتلقّى قارئ النصّ النقديّ المقارب للنصّ الإبداعيّ نصّين جماليين في آنٍ، النصّ الإبداعيّ في سياق إنتاجه الجديد أو إعادة إنتاجه بوساطة القراءة، والنصّ النقديّ المضاهي للنصّ الإبداعيّ.

التشكيلُ الأجناسيُّ

يظلّ مفهوم ((التشكيل)) المشتغل في منطقة الأدب عموماً، وفي منطقة الشعر خصوصاً، مفهوماً عصياً على التحديد الإجرائيّ الدقيق، وصعباً على التقنين الاصطلاحيّ المجرّد، وذلك لأنّه محوّل أولاً من منطقة الرسم الأدواتية الفنية والجمالية، وثانياً لأنّ حركته في ميدان اللغة واسعة وغامضة وعميقة ومتداخلة ومشتبكة لا يمكن أن تحدّها حدود واضحة، على النقيض من حركته الديناميية الرحبة في منطقة الرسم إذ تتجلّى هذه الحركة بكلّ قوّة ووضوح وتمظهر في المساحة والكتلة والخطّ واللون، داخل أبعاد مرئية في حدود اللوحة يمكن مباشرتها بصرياً والإحساس بها تخييلياً.

يمكن مقاربة مفهوم التشكيل ابتداءً في تحليل العلاقة التي يشتغل عليها التشكيل بين الصنعة والرؤيا، إذ بلقاء الصنعة والرؤيا وتضافرهما وتداخلهما تتضح معالم مفهوم التشكيل وتبدأ أوّل خيوطه الفنية والجمالية بالبروز في حاضنة النصّ، إذ تتصل الصنعة بالمهارة والحذق وإتقان اللعبة الشعرية باستخدام أكبر طاقة ممكنة من التجربة والخبرة، والاستعانة بالثقافة والمعرفة والعلم والحساسية والحدس وكلّ ما هو ممكن ومتاح وضروريّ لخدمة العملية الإبداعية، فالصنعة الشعرية ضرورة فنية وإبداعية وجمالية يبقى

النصّ ناقصاً من دون تفعيلها وتشغيلها في جميع مراحل التكوين النصّيّ، وإذا كانت الصنعة تمثّل الجناح الضروريّ الأوّل للعملية الإبداعية فإنّ الرؤيا تمثّل الجناح الضروريّ الثاني، إذ إنّ الصنعة وحدها لا يمكن أن تنتج نصاً شعرياً خلاّقاً من دون الاعتماد على طاقة الرؤيا في نقل فعاليات الصنعة إلى مقام فنيّ وجماليّ خصب وكثيف ومثمر، كما أنّ الرؤيا وحدها لن يكون بوسعها إنتاج نصّ شعريّ يضمن بقاءه طويلاً في منطقة التداول القرائيّ.

من هنا يمكن النظر إلى أهمية الصنعة وضرورتها في التشكيل الشعريّ بوصفها القدرة على إيصال النصّ إلى أعلى مرحلة إبداع تقانيّ ممكنة، لأنّها تعمل على ضبط عمل الأدوات ودقّتها، وتحقيق التوازن التشكيليّ المطلوب بين العناصر، وتنقية الفضاء الشعريّ ليبلغ ذروة الصفاء الأسلوبيّ والتعبيريّ والتصويريّ.

هذا هو معنى الصنعة الشعرية وطبيعتها وكيفية أدائها في العملية الشعرية، ولهذه الصنعة تاريخ حافل في الشعرية القديمة عند العرب يتمثّل بما هو معروف بـ ((شعراء الحوليّات))، الذين كانوا لا يُخرجون قصائدهم إلاّ بعد أن يمرّ عليها (حول كامل) تخضع فيه للتنقيح والتحكيك والتجويد، حتى تبلغ الدرجة التي تمكّنها من مضاهاة النماذج العليا المعروفة في التشكيل الشعريّ المتداول برفعة وتألق

ومكانة، وكانوا يختلفون بذلك عن الفئة الشعرية الثانية التي لم تكن تهتمّ بالصنعة الشعرية وكان يصطلح عليهم بـــ ((أصحاب الطبع))، الذين يعتقدون بأنّ الموهبة وحدها تكفي لتشكيل نصّ شعريّ عالي المستوى ونافذ التداول، وربما ذهبوا إلى أنّ آليّات الصنعة قد تفسد عفوية الشعر وانسيابيته.

وهو ما يقتضي على هذا الأساس مقاربة علاقة الصنعة بالثقافة، ومدى قوّة تأثير الثقافة في صوغ التشكيل الشعريّ ودعمه وتمتين أواصر بنائه وخصب طاقته التعبيرية والأدائية في رسم سياسة النصّ الشعريّ داخل مجتمع القراءة، على النحو الذي يدعونا إلى مقاربة العلاقة بين الموهبة المثقفة والموهبة الأمية، وهل تختصّ الموهبة المثقفة بالعمل على الصنعة والموهبة الأمية بالإيمان بالطبع؟

لم يعد الشعر الراهن كما كان يقول أبو الطيب المتنبي في وصف مشكلات شعره:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصموا

إذ الثقافة اليوم هي مموّل رئيس ورافد مركزيّ من روافد التجربة الأدبية عموماً والشعرية خصوصاً، ومن دونها يبقى النصّ الشعريّ خارج منطقة الاهتمام والقراءة، ولا تتوقّف الثقافة بطبيعة الحال على ثقافة الكتب فحسب بل ثقافة التجربة والممارسة والرؤية والرؤيا وغيرها مما يتصل بالشعر من قريب أو بعيد.

ثمة تجربة في الثقافة وتجربة في الحياة، ومن أجل أن يصل التشكيل الشعريّ ذروته لا بدّ من التحام حقيقيّ بين التجربتين، لأنّ اعتماد كلّ تجربة على حدة يذهب بها إلى مصير آخر لا يشتهيه النصّ الشعريّ ولا يبتغيه ولا يمكن أن ينجز به شعريته المطلوبة، لذا فإنّ التشكيل الشعريّ يقتضي حوار التجربتين وتضافرهما وتداخلهما في فعالية إبداعية واحدة، تضخّ الممارسة الشعرية بقدرٍ عالٍ من الحيوية والرؤية والرؤيا والنشاط.

إنّ هذه العلاقة بين تجربة الثقافة وتجربة الحياة تقتضي نوعاً من التفاهم الفعّال والمنتج، وهو يستلهم من تجربة الحياة حرارتها، ومن تجربة الثقافة هندستها وفضاءها العميق، فتعمل حرارة الحياة وتدفقها وسخونتها على ضخّ النصّ الشعريّ بالنبض الحيّ والتوهّج والتوتّر والحساسية والتنوير، وتعمل هندسة الثقافة على إنجاز فعالية التخطيط والترتيب والتوازن والتنظيم والهيكلة، وبتنافذ العملين في

مرجل إبداعيّ واحد يتمّ الارتفاع بالتجربة الشعرية إلى مصاف التشكيل المطلوب.

أمّا الرؤيا التي تعدّ الجناح الثاني المُناظِر للصنعة فهي بمثابة الثريا التي تغذّي عمليات الصنعة بالضوء والنور والوضوح، وترطّب أدوات عملها وتزوّدها بالقدر الكافي من الماء الشعريّ المطلوب، إذ الرؤيا على هذا الصعيد ليست مجالاً حلمياً فقط بل هي مجال حدسيّ عال تدعمه الثقافة أيضاً في سياق فعّال ومنتج من سياقاتها.

تنفتح الرؤيا على كلّ الممكنات المؤلّفة للنصّ الشعريّ بلا استثناء، فمن (الرؤيا المعرفة) إلى الرؤيا المقترنة بصدق القراءة المستوحاة من تجربة الثقافة وتجربة الحياة، والرؤيا التي تخلق مجالاً رؤيوياً لرؤية ما لا يرى، مما لا يقف عند حدّ معيّن ومقنّن، فالرؤيا فضاء بالغ التشكّل وعالي الحضور وواسع الانفتاح وخصب الإنتاج، على النحو الذي يتلاءم كثيراً مع طبيعة الشعر وكيفية تشكّله في النصوص، والرؤيا بعد ذلك هي التي تجعل الصنعة الشعرية ممكنة وعملها مقبول في دائرة الشعرية.

إنّ تفاعل الصنعة والرؤيا على وفق هذه المفاهيم واستجابة لهذه القيم والدلالات هو سبيل الوصول الحاسم والأكيد إلى محطة التشكيل، فلا الصنعة وحدها قادرة على إنجاز مهمة التشكيل الشعري بكفاءة عالية ومتكاملة، ولا

الرؤيا وحدها قابلة لأن تحقق ذلك بالصورة المرتجاة في نصّ شعري قائم على تجربة الحياة وتجربة الثقافة معاً.

وإذا كانت ((النصيّة)) هي الظاهرة المنهجية اللافتة والبارزة والمنتجة في قراءة بنيوية النصوص المنتخبة، فإنّ عملية الاستحضار الدائم لمفهوم التشكيل بين يدي المنهج حال دون التوقّف عند نقطة معينة، أو فكرة محددة، أو نشاط مقنّن، أو رؤية واحدية، أو قضية لافتة، بل انفتح المنهج على كلّ ما يمكن أن يتيحه التشكيل الشعريّ في هذه النصوص من تجربة وثقافة وصنعة ورؤيا ورؤية وفكرة، باحثاً أصيلاً في النسيج والخلايا والمكوّنات والأدوات والتقانات والعناصر والمرجعيات، بكلّ حرية وديمقراطية وبهاء ورحابة وحيوية ونشاط وفعالية، يمكن أن تكشف عن جديّة المنهج وصلاحيته وكفاءته وارتباطه بشخصية الناقد وتجربته.

أمّا مصطلح ((التشكيل السرديّ)) فيحظى من حيث المفهوم والإجراء بأهمية بالغة من لدن معظم الباحثين والنقاد والدارسين في حقول المدونة السردية الحديثة المتعددة، لما لـــ ((التشكيل)) – على الصعيد الاصطلاحيّ والمفهوميّ – من قوة حضور وإغراء دفعت الكثير منهم إلى استعماله والاشتغال على آفاقه، على النحو الذي أضحى اليوم بحاجة إلى نوع من التأصيل الذي لا يتيه في فضاءات

النظرية وتتكسّر أطرافه عند حدودها، على الرغم من صعوبة المهمة فالمصطلح على هذا النحو المفتوح لا يمكن حصره في حاضنة اصطلاحية محددة تستجيب لآفاقه المفهومية بسهولة ويسر، لذا سيكون التأصيل منطلقاً من حقيقة لا مجال للتغاضي عنها أو نكرانها مطلقاً، تتمثّل بخصب المصطلح، وقوّة زخمه المفهوميّ، وتعدديته، ومرونته، وحساسيته معطياته وتنوّعها.

تشتغل رؤيتنا الاصطلاحية للتأصيل هنا على البحث المفهوميّ في مفاصل مركزية تقارب حدود هذا المصطلح من حيث اقتراح شبكة مداخل للبحث والتقصّي والمعالجة، فالمقاربة الاصطلاحية للتشكيل تحيل على المظاهر العامة التي يمكن الاستناد إليها لإنجاز مهمة الاقتراب من الحدود المفهومية العامة للمصطلح، وتعالج العلاقة الجوهرية بين ((التشكيل والرؤيا)) بوصفها علاقة مشجعة على تفعيل المصطلح في سياق الرؤيا تفعيلاً إبداعياً يدعم المصطلح بمشروعية إجرائية عميقة، تتمثل في طغيان سلطة الرؤيا على جلّ الأعمال الأدبية التي لا تحتاج إلى تأسيس خطابها إلاّ إلى التشكيل.

من هنا أصبحت العلاقة الفعّالة بين ((التشكيل وعضوية الخطاب)) أساسية في تنظيم العلاقة الإجرائية الضرورية بين الخطاب والتلقي، إذ يتقدّم الخطاب إلى فضاء التلقي

وهو مزوّد بكلّ المستلزمات والإمكانات والعناصر والمكوّنات التي تساعده تحت راية التشكيل على تحقيق التفاعل مع مجتمع القراءة، من أجل أن تستكمل شروط حياة الخطاب بين فضاء التشكيل وفضاء التلقي.

تخرج المقاربة هنا إلى نوع تشكيليّ يتناسب مع الجنس الأدبيّ إذ لكلّ جنس أدبيّ طرازه التشكيليّ الخاصّ به، الذي يلتقي في الحدود المفهومية العامة مع أنواع التشكيل الأخرى، غير أنه يفترق عنها بالقدر الذي تفرض فيه تقاليد الجنس الأدبيّ الواحد اشتراطاتها النوعية على بنية المصطلح، ومن ثمّ التأسيس ضمن هذا الأفق لمصطلح ((التشكيل السرديّ))، وهو يتمظهر – إجرائياً – عبر نوعيه المركزيين القصة القصيرة والرواية، كي تبرز قوة حضور المصطلح وفاعليته ونماذج اشتغاله في منطقة الإجراء، حيث هي الهدف الأسمى الذي تسعى إليه الممارسة النقدية أصلاً، وفي سياقها فقط يمكن تلمّس كيفيات تمظهر المصطلح وطبيعة اشتغاله في الميدان النصّي.

باجتماع التصوّر النظريّ والممارسة الإجرائية داخل حشد رؤيويّ واحد يمكن للمتأمل أن يقع على حدود عامة لمصطلح ((التشكيل السردي))، من دون أن يحظى بتعريف رياضيّ مقنّن لهذه الحدود، وذلك لصعوبة مثل هذه النتيجة في حقل مفهوميّ يتّسم بالتداخل والإشكالية في رسم صورة

متماسكة جداً للمصطلح، غير أنّ متابعة المعطيات النظرية في المدخل وبمصاحبة التجليات المفهومية المتنوعة والمتعددة للمصطلح في حقل الإجراء، يمكن العثور على حساسية الرؤية المفهومية للمصطلح وإدراك قيمتها الممكنة في المعنى والمدلول.

هل يختلف أو يتّفق مفهوم التشكيل السيرذاتيّ عن مفهوم التشكيل الشعريّ والتشكيل السرديّ مع اختلاف الجنس الأدبيّ الذي يشتغل عليه المفهوم؟ أم أنّ المفهوم يتغيّر بتغيّر الجنس الأدبيّ الذي يشتبك معه؟ ويمكن أن تتفرّع من هذين السؤالينِ أسئلة أخرى تدعم المستوى الحجاجيّ فيهما، وصولاً إلى الاطمئنان على سلامة المصطلح داخل فضاء المفهوم من حيث كليّة أو جزئية الحدود المفهومية والاصطلاحية للتشكيل.

التشكيل السيرذاتيّ تشكيل مزدوج يجمع بين رؤيتين وسياقين ومجالين وفضاءين، رؤية وسياق ومجال وفضاء السيرة الذاتية وهي تحيل على واقع وتجربة في الحياة، ورؤية وسياق ومجال وفضاء الكتابة الإبداعية وهي تنهل من معين الصنعة الكتابية التي تنهض على الموهبة والمعرفة وضبط آليّات الكتابة وتقاناتها، وهذا الازدواج التشكيليّ ينعكس انعكاساً إيجابياً على تخصيب الكتابة وخروجها إلى فضاء آخر جامع ومختلف وغنيّ وثريّ

وقابل للإدهاش، مشحون بكثافة الجنسين معاً.

بمعنى أنّ التشكيل السيرذاتيّ يجمع بين التشكيل الواقعيّ في مضانّه الذاتية الشخصية، والتشكيل التخييليّ بمرجعياته الفنية الجمالية، فالتشكيل الواقعيّ له مواضعاته وقوانينه وقواعده الكتابية، مثلما التشكيل التخييليّ له مواضعاته وقواعده الكتابية المختلفة، والجمع بينهما في سياق كتابيّ واحد يقود إلى إنجاز مواضعات وقواعد كتابة جديدة مهجّنة من روافد التشكيلين معاً، بحيث لا يتفوّق تشكيل على آخر داخل التشكيل المشترك، ويحظى كلّ تشكيل منهما داخل التشكيل المشترك بقوّة حضور تعتمد على طبيعة التجربة الكتابية وهويتها ومقصديتها، وهي على العموم يجب أن تنتهي إلى صوغ نظام كتابيّ جديد يعزز الهدف المرجو من بناء هذا التشكيل، وربما تتعدّد على هذا الأساس نظم البناء التشكيليّ للتشكيل السيرذاتيّ وتختلف وتتباين وتتنوع بحسب تجربة كلّ نصّ.

لا بدّ من معاينة التشكيل الواقعيّ بوصفه منظوراً تحدده الطبيعة التي تحيط بالواقع وتؤطره وترسم ملامحه، وهو محمّل دائماً بتجربة واقعية تختزنها الذاكرة وتحفظها حين تكتسب أهمية لافتة وجذرية وعميقة عند الكاتب، وتؤمّن دائماً على فضائها المكانيّ والزمانيّ والحدثيّ قدر المستطاع، وحتى وإن حصل بعض التغيير بحكم تحوّلات

الزمن الشخصيّ والعام على درجة نقاء الحادثة الواقعية وخصائصها وحساسيتها ومحمولاتها، إلاّ أنّها تظلّ تحمل الرؤية الأساسية واللون الأصيل والمحتوى المركزيّ على نحو عام، وهي الأساس الجوهريّ في بناء تجربة التشكيل السيرذاتيّ على صعيدي طبيعة البناء وأسلوبية الكتابة.

وفي الوقت نفسه لا بدّ من النظر إلى التشكيل التخييليّ بوصفه نشاطاً استعارياً تحدّده البلاغة وارتجاعاتها الأدبية والفنية والجمالية، وهو الذراع الثاني للتشكيل السيرذاتيّ الذي يسهم في نقل الحادثة السيرذاتية من تشكيلها السيرذاتيّ الصرف ذي المرجعية الواقعية، إلى المجال الفنيّ الجماليّ ليقدّم نصاً تعبيرياً في الأدب وهو يزاوج بين الحادثة الواقعية القادمة من فضاء السيرة والحادثة الجمالية القادمة من فضاء الأدب.

التداخل بين التشكيلين يفضي إلى صيغة تشكيلية تتنازل عن جزء من تشكيلية الواقع وجزء من تشكيلية التخييل على النحو الذي يكونان في كامل الآهلية للتوافق والتفاعل والتكامل والاندماج، وبعد ذلكٍ يحصل نوع من التفاعل الداخليّ العميق بين مكونات كلٍ من التشكيلين وينتقلان إلى تشكيل موحّد هو التشكيل السيرذاتيّ.

تجارب التشكيل السيرذاتيّ تذهب إلى رصد التجليات السيرذاتية التي تتشكّل في سياق التجارب والحالات

والرؤيات، وتتمخّض عن كتابة تنطوي على تشكيل سيرذاتيّ معيّن بما تمتلكه من إحالات كثيرة على تجربة الكاتب ورؤيته ومزاجه في الحياة والثقافة والفكر والإبداع والكتابة، وهي تُظهر قدراً كبيراً من التنوّع والتعدّد ضمن سياقات تختلف في المنهج والرؤية على صعيدي التجربة والكتابة، لكنها تستوي داخل إطار المفهوم التركيبيّ العام للتشكيل السيرذاتيّ وتلتقي في حدود هذا المناخ.

يكون مصطلح (التشكيل السيرذاتيّ) على هذا النحو قد حقق مقصديته في مقاربة مناطق سيرذاتية أخرى غير منطقة السيرة الذاتية الصافية المتعاهد عليها ميثاقياً بين الكاتب والقارئ، بوصفها سيرة ذاتية مستقلة ذات طابع كتابيّ سرديّ معروف له تقاليده وأعرافه وقوانينه الكتابية والبنائية، إذ تتجلّى هذه التجارب بمنهجيتها النصية وإجراءاتها التحليلية والتأويلية القرائية بالتنوّع والتعدّد في الاستجابة لمفهوم الكتابة السيرذاتية بأفقها الواسع والعميق، لذا فإنّ مصطلح ((التشكيل السيرذاتي)) قادر رؤيوياً ومنهجياً على احتواء هذه الأشكال السيرذاتية والاستجابة لحساسياتها، والتوافق على تفهّم معطياتها واستيعاب حضورها وخزينها وهو يُداخل بين كتابة الحياة وحياة الكتابة، على النحو الذي يبدو فيه مصطلح ((التشكيل)) خاصّةً معبّراً عن حيوية التجربة وسعتها وجمالياتها وقدرتها

على الإقناع والتمثّل والصيرورة.

وبهذا يمكن القول إنّ مصطلح التشكيل بتمظهراته الثلاثة ((التشكيل الشعري)) و((التشكيل السردي))، و((التشكيل السيرذاتي))، يمكن أن يجيب بقوّة على سؤال المصطلح، فعلى الرغم من أنّ مفهوم التشكيل قادم من حقل فنّ الرسم أساساً إلاّ أنّه انفتح على مجال تعبيريّ واصطلاحيّ أوسع من حدود الرسم، وتداخل مع مفهوم التركيب والبناء للنصوص الشعرية والسردية والسيرذاتية وغيرها، وأصبح التشكيل يعني فضاء البناء والتركيب والصياغة وهندسة الكتابة، وهي معانٍ لا تذهب بعيداً خارج المفهوم العام للتشكيل بل تتدخّلً في صلب المفهوم وتستجيب عميقاً لمقتضياته وضروراته، بحيث يبدو المصطلح عاماً شاملاً وخاصاً نوعياً في مستوى واحد.

من هنا يصعب وضع صيغة مفهومية أو اصطلاحية محددة بوسعها أن تضع ((التشكيل)) في إطار مفهوميّ أو اصطلاحيّ معيّن ومخصّص له حدود واضحة وحاسمة ونهائية، لأنّ ثراءه وسعته وعمقه وانفتاحه على مجالات تعبير كثيرة يجعل منه مفهوماً متحركاً، ومصطلحاً نامياً ومتطوراً، يمكن رصد فضاءه ومعاينة تجلياته من أكثر من زاوية، لكنه يستعصي على القولبة والتقنين داخل أسر مفهوميّ واصطلاحيّ شكلانيّ، يضعه داخل دائرة استقلالية

قارّة، تحيط به وتأسره وتقلّل من طاقته على النمو والاستيلاد والحركة المستمرّة داخل الأجناس والأنواع الأدبية بلا حدود.

التشكيل الشعريّ على صعيد ارتباط مصطلح التشكيل المستعار من فنّ الرسم وتشغيله في فنون الكلام المتعددة الأجناس، هو أقرب إلى روح المصطلح وفعاليته وحساسيته من التشكيل السرديّ أو التشكيل السيرذاتيّ أو أنماط التشكيل الأخرى المرتبطة بفنون القول، وذلك للحيوية التي يتمتّع بها فنّ الشعر على المستوى التشكيليّ قياساً بالفنون السردية والسيرذاتية في علاقته بفنّ الرسم الذي يتحدّر منه مصطلح التشكيل.

التشكيل هو المرحلة الأخيرة من مراحل الصنعة الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً، وتبدأ المرحلة الأولى مع بروز مصطلح ((التجريب))، وهي مرحلة غاية في الأهمية والخطورة إذ بها يمكن أن تشرع التجربة بمسيرة صحيحة أولاً، وتحتاج عملية التجريب إلى وعي عالٍ، وفهم دقيق، وعزيمة قوية، وإيمان بجدوى الممارسةً، حتى يتمكّن المجرّب من استغلال مساحة التجريب وحقل التجربة وآليّات التجريب للوصول إلى نتائج ظاهرة وواضحة وعملية، تؤهّله للمضي قُدُماً في سبيل بلوغ المرحلة الثانية وهي مرحلة ((التشكّل)).

مرحلة التشكّل هي النتيجة الطبيعية لمرحلة التجريب من حيث الوصول إلى مستوى من العمل قريب من الجهد النظري في مقاربة التأليف النصّيّ للجنس الأدبيّ، وهي مرحلة يمكن تشبيهها بـ (الخارطة الصمّاء) في علم الخرائط، إذ إنّ هذه الخارطة الصمّاء تعبّر عن الهيكل العام (العماريّ) وهو يقدّم الشكل الأول للمادة الجغرافية التي تشتغل عليها الخارطة، فهي مادة مشكّلة تضمّ الحدود والقياسات والهيئات والمجسّمات والظواهر، لكنّها تفتقر إلى التحديد الدقيق للمدن والجبال والسهول والأنهار والبحار والمحيطات وغيرها، إنّها الشكل العام والتام للصورة الجغرافية خالية من التسمية والتحديد والتعرّف، بمعنى أنّ مرحلة التشكّل الأدبيّ إنّما هي مرحلة تأسيس الخارطة التي تحيط بالتجربة وتحتويها وتضمّ أطرها العامة وتستوعب حراكها الجماليّ الداخليّ، على النحو الذي تكون فيه جاهزة لبلوغ المرحلة الثالثة (الحاسمة) التي نصطلح عليها هنا بـ ((التشكيل)).

مرحلة التشكيل هي المرحلة النهائية التي تأخذ فيها الأسماء مسمياتها، والأشياء تعريفاتها، والحدود معانيها، والطبقات هوياتها، والحروف نقاطها، والخطوط معالمها، بحيث تتمظهر التجربة في أعلى درجة من درجات تكوّنها في حاضنة (الصنعة)، وفي هذه المرحلة تتجلّى براعة

الأديب/الشاعر في إدارة دفّة التجربة ووضع نتاج عملياتها وممارساتها موضع التنفيذ الفنيّ والجماليّ، وتكون الفعالية الأجناسية قد وصلت مبتغاها، وأمّمت أرضها، وحقّقت حلمها الجماليّ والفنيّ في الوجود.

على وفق هذه الرؤية فإنّ التشكيل الأدبيّ هو نموذج من نماذج أصناف أخرى في الحياة والطبيعة والأشياء، إذ كلّ ما ينتظم في سياق إعادة تنظيم الأشياء على وفق ممارسة تشكيلية توجد منذ فترة طويلة، بوصفها اتجاهاً يتعلّق بإخراج الجانب الصوريّ بآليّاته الفنية والجمالية كي تستعيد الممارسة التشكيلية طاقتها الحسيّة البنائية في واجهات الحياة الحضارية، مثل الحديقة ومكوناتها النباتية، العمارة وموادها، الكتاب اللغويّ للشاعر الشخصيّ، وغيرها[106]، يمكن أن يخضع لهذا المفهوم ويقع تحت مظلّته.

وإذاً فالتشكيل على هذا الأساس هو ((مجموعة العلاقات والمجموعات التركيبية التي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات مختلفة، سروراً وحزناً خوفاً وخشية أو اطمئناناً))[107]، وتتشكّل تشكلاً فنياً وجمالياً مدهشاً وساحراً داخل طريقة خاصة ومختلفة ومغايرة ومبتكرة في التعبير، غير قابلة للتكرار والإعادة وذات خصوصية وفرادة تثير الرضا والقبول الراقي في مجتمع القراءة وأساليب التلقّي النصّيّ.

مصطلح التشكيل في سياق هذا التصوّر يعبّر عن نفسه

بوصفه نتاج عملية توحيد يترتب عليها تنظيم عناصر مختلفة، ويتمّ توزيعها على خارطة التشكّل بحيث تكون قد كوّنت هيكلاً جديداً فقدت عناصره فرديتها ومعناها لصالح الشكل الذي أصبحت جزءاً لا يتجزأ منه[108]، وانفتح على رؤية أخرى في التعبير والتدليل.

من هنا يكتسب التشكيل معنى القدرة على التشكّل بأشكال متعددة، ومن معناها الأصيل ظهر الفنّ التشكيليّ في الرسم والنحت والهندسة المعمارية، وذلك لقدرة المواد التي يستخدمونها على صوغ التشكّل المرغوب[109]، وهو يتحوّل إلى خطاب ينادي الآخر المتلقي ويحفّزه على مقاربته ومحاورته والتفاعل الجماليّ معه.

التشكيل الشعريّ على وفق هذه الصياغة الاصطلاحية العامة لمصطلح التشكيل هو الأقرب إلى تمثّل فضاءات المصطلح وسياقاته ونظمه، لما يمتاز به الشعر من مرونة على مستوى التعبير والترميز والسيمياء، فهو جنس أدبيّ ثريّ وغنيّ ويرتبط ارتباطاً وثيقاً جداً بالعاطفة والوجدان والمعرفة داخل تجربة عميقة وخصبة، وقابل لاستيعاب كلّ الممكنات المتاحة – لغةً وإيقاعاً وصورةً وبناءً –، فضلاً على أنّه عالي الإيجابية في التفاعل مع الفنون الأخرى وتوظيف معطياتها الملائمة والتعالق مع أسلوبياتها في الصوغ والتعبير على مختلف المستويات، من دون أي

تحفّظ، على النحو الذي لا يؤثّر على سلامة الجنس بل يثريه ويعمّق خصائصه الجمالية، ويضاعف من طاقته في الأداء.

وبما أنّ مصطلح التشكيل أقرب إلى فنّ الرسم من حيث الطبيعة والعمل والممارسة والنتيجة، فهو الأقرب إلى الشعر ضرورةً، ذلك أنّ العلاقة بين الشعر والرسم هي الأقدم من بين علاقته بالفنون الأخرى، وتجرّأ الشعر في نقل حساسية الشكل الخارجيّ إلى فضاء عمله من أجل الإيهام بالشكل الداخليّ، ((فالفضاء الأبيض واللعب الطباعيّ والتنظيم الخاصّ للنصّ الشعريّ كلّها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة))[110]، للوصول إلى رؤية عميقة تعمّق مفهوم التشكيل في القصيدة.

هذا فضلاً على استغلال طاقة التعبير اللونيّ القادم من فضاء الرسم شعرياً ببلاغة تعبيرية وسيميائية نوعية تقرّب حساسية التشكيل الشعريّ إلى فنّ الرسم، إذ ((يسهم تأثير الفعل اللونيّ بالدرجة الأساس في إضفاء قدرات جديدة من الإثارة وتوسيع القابليات التشكيلية الجمالية لهيكل النصّ خدمة للصور الشعرية))[111]، التي تتجاوز تشكيلاتها التقليدية في التعبير الصوريّ وتستغل ما هو متاح من أنواع الحزم اللونية لمضاعفة طاقة التشكيل في النصّ الشعريّ، ونقل التجربة الشعرية من معسكر اللفظية إلى فضاء

التصوير التشكيليّ المثير والمحفّز للطاقة البصرية الرائية وهي تقرأ فيما ترى وترى فيما تقرأ.

أمّا اللغة فهي تلعب دوراً رئيساً ومصيرياً وحاسماً في إنجاز التشكيل وصيرورته، إذ ((إنّ اللغة تحدّد الكيفية التي ندرك بها العالم الذي يحيط بنا، وإنّ الشعوب المختلفة التي تتكلّم لغات مختلفة تدرك العالم وتتذكّره، وبالتالي تفكّر فيه بطرق مختلفة تتسجم مع لغاتها))[112]، بمعنى أنّ كلّ لغة شعرية لها تشكيلها النوعيّ الخاصّ بها، الذي يمكن أن يشترك مع الفضاء العام للتشكيل في اللغات الأخرى لكنّه يحتفظ بخصوصيته في لغته، فللغة أهمية خطيرة في التشكيل لأنّها وهي تُكتَب تخلق، فهي عنصر خلّاق وليس مجرد وسيلة تعبيرية أداتية بيد مستخدمها، بل هي عنصر أصيل في رسم استراتيجية النصّ وعليها يتوقّف مصيره.

هيمنت نظرية/نظريات السرد الحديثة – بطروحاتها ومقارباتها وجهازها المفاهيميّ والاصطلاحيّ المتكاثر والمتطوّر والعالي التداول – على الثقافة الأدبية المعاصرة بقدر كبير من التسلّط والإكراه الثقافيّ والفكريّ والأدبيّ، وراَح الكثير من المشتغلين في حقل الثقافة الأدبية ينهلون من معين هذا النهر الجارف الذي أتى – كما يبدو – على كلّ شيء، وأضحى من لا يتكلّم بمصطلحات السرديات ومفاهيمها ومقولاتها (وفذلكاتها) ناقص الثقافة ومتخلفاً عن

ركب النظرية، وتناسلت الكتب السردية – ترجمة وتأليفاً وتداولاً – بطريقة مرعبة لم تشهد لها الثقافة العربية مثيلاً في تاريخها كلّه، واختلط في الكثير من الأحيان الحابل بالنابل من حيث تعدد مصطلحات السرد وتداخلها وتشتتها – بل وتناقضها أحياناً –.

ولعلّ الافتقار إلى منهج واضح ومتفق عليه في إطار مشروع ترجميّ عربيّ موسوعيّ عالي المستوى في هذا الشأن، هو الذي خلّف هذا الركام المتداخل والمختلط والملتبس من المصطلحات في الدرس السرديّ العربيّ الحديث خاصة، على النحو الذي يتوجّب علينا فيه التوجّه العلمي المنهجي الدقيق نحو إعادة النظر في الجهاز المصطلحيّ والمفاهيميّ الذي يحكم التعامل مع نظرية/ نظريات السرد على المستويات كافة، ووضع الحدود بينها على الصعيد النظريّ والإجرائيّ والتداوليّ.

في مقاربتنا لبعض النصوص السردية (القصصية) في كتابنا ((التجربة والعلامة القصصية)) دافعنا عن أسلوبية قراءتنا داخل إطار هذا المناخ المنهجيّ بقولنا: ((ابتعدت قراءتنا عن السياق التقليدي في القراءات السردية التي كرّست همّها الأول على مدى آلاف الدراسات والبحوث والقراءات على عناصر السرد ومكوناته ونظم بنائه، إذ تشابهت معظم هذه الدراسات تشابهاً مريعاً وصادماً، على

النحو الذي أعلنت فيه بصورة غير مباشرة عن موت السرد))[113]، وحين قدّم الناقد السرديّ الكبير سعيد يقطين كتابنا علّق على هذه المداخلة بقوله ((إنّ من خلال التصريح يعلن أنه سيستفيد من المنجزات السردية غير متقيّد بالإجراءات التي تفرضها التنظيرات السردية والسيميائية، بحجة أنّ الأبحاث التي اتبعت هذا المسلك لم ينجم عنها غير التشابه الذي يفقد الدراسة السرديةِ خصوصيتها وهي تتعامل مع النصوص التي تغدو واحدةً حين توظّف عليها تلك الإجراءات. ورغم أني لا أتفق مع ما ذهب إليه الزميل محمد صابر عبيد من هذه الناحية، فإني أقرّ أنّ مبدأ التشابه المشار إليه لا يعود إلى تلك الإجراءات أو القيود المنهجية ذات الطبيعة العلمية، ولكن إلى طريقة توظيفها وكيفية الوعي بإشكالاتها وطبيعة استيعابها من لدن مستعمليها وهنا مكمن المشكلة، أما موت السرد، ولعلّ المقصود، تحليل السرد، فتلك قضية أخرى))[114].

بمعنى أنّ يقطين يتفق معنا على ما حصل في مدوّنة النقد السرديّ العربيّ من تداخل واشتباك والتباس، على الرغم من أنه يرجع ذلك إلى سوء استخدام آليّات النظرية، غير أنّ ما نودّ إلفات النظر إليه هو أنّ حجم التشابه المريع في هذه الدراسات قلّل الثقة بمنطلقات النظرية حتماً، حتى وإن كانت النظرية غير مسؤولة عن ذلك – بحسب سعيد يقطين –،

وربما تأتي قضية المصطلح السرديّ في مقدمة القضايا التي أسهمت عميقاً في خطورة هذا الالتباس على أكثر من صعيد داخل تراث هذا النقد.

ورد مصطلح ((التشكيل السرديّ)) – الذي نخضعه في مقاربتنا هذه للرصد النقديّ – في الكثير من الدراسات السردية – النظرية والإجرائية على حدّ سواء – لكنّه خضع في الأغلب الأعمّ لتعامل مفهوميّ كلّيّ وعام وسياقيّ عند أكثر النقّاد، إذ يرد المصطلح في عنوانات مقالات وبحوث ودراسات وفصول كتب، غير أنّ الناقد يكتفي – في الكثير من الأحيان – بوضع المصطلح في عتبة العنونة، ولا يذهب إلى تشغيله داخل إطار المعالجة المفهومية والاصطلاحية على النحو الذي يميّزه بوصفه مصطلحاً سردياً خاصاً له حدوده المفهومية النوعية، لأنّ ((التشكيل السرديّ)) عندهم يقابل تقريباً ((نظرية السرد)) بأسرها، إذ ينفتح المصطلح على عناصر السرد وبنياته وآلياته ومشتملاته الأخرى، من دون التدقيق الاصطلاحيّ في الحدود الخاصة والنوعية للمصطلح[115].

في إحدى هذه الدراسات – على سبيل المثال لا الحصر – أورد الكاتب مصطلح ((التشكيل السرديّ)) في معالجته للنصّ الروائيّ – موضوع الرصد –، واقترب على نحو ما من منحه صيغة هي أقرب إلى جوهر المصطلح من

دراسات أخرى مسّته مسّاً خفيفاً بقوله: ((أتساءل بعد هذا العرض للتصور السرديّ الدائريّ الذي قدمته في رواية «أحمر خفيف» هل هذا **التشكيلّ السرديّ** الذي اتخذه المؤلف هدفا جماليا خالٍ من المنفعة أو العائد المضمونيّ على مستوى الرسالة التيً يتغيّاها العمل الفنيّ أم أنه يحقّقها عن طريق **التشكيل** ويحملها بين طياته ضمناً؟ أتصوّر أنّ الروائيّ بهذا **التشكيل السرديّ** غاص بأصابعه الفنية في التكوين السيكولوجيّ للذات المصرية الأصيلة كما جسد تكوّنها الجمعيّ بل إنّه في ذات الوقت استنهضها، سجّل للحظة احتضارها وما تعانيه من ضعف، ثم دفعها إلى الصحوة والعودة إلى تكتلها الجمعيّ وتوافقها حتى على اختلافه، وقد حقّق ذلك من خلال مشهد صحوة محروس في نهاية النصّ))[116].

إلاّ أنّه ظلّ على نحو ما معادلاً لنظرية السرد ومقابلاً لها ومشتغلاً في ظلالها، ولم يذهب الكاتب فيه إلى درجة تمثيل مفهوميّ عميق لجوهره الاصطلاحيّ، مما يؤكّد لنا عدم الانتباه إلى فضاء المصطلح على نحو دقيق وتفصيليّ ومقصديّ، على الرغم من أهمية الحمولة المفهومية التي حظي بها المصطلح في هذه المداخلة.

يشتغل مصطلح ((التشكيل)) بمضمونه الفنيّ والجماليّ والتعبيريّ والمفاهيميّ والرؤيويّ عادةً في حقل الفنون

الجميلة، وفي فنّ ((الرسم)) خصوصاً، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فنّ الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذ أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقاً وديناميا، فإنّ ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فنّ من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقّق، وصارت عملية التداخل والأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقّي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والتكييف والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظلّ هذا المناخ، وهو يحقق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة وتمثيلاً لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه على المستويات كافة.

تكاد تجمع كلّ المعاجم اللغوية العربية التي تتناول هذا المصطلح – لغةً – بالعودة إلى جذره اللغويّ ((شكّل: تشكيل))، على أنّ معنى الفعل يتصّل بالجانب التصوّريّ والتمثيليّ ((تشكّل: تصوّر وتمثّل))، وأسهم المستوى الاصطلاحيّ – بعد ذلك – في استكمال بناء وصيرورة الفعل بهذا المعنى، والارتفاع به نحو بلوغ حدّه التصويريّ والتعبيريّ الأقصى.

إنّ الجذر اللغويّ يقود الفعل ((شكّل)) أولاً نحو الصيغة المفهومية الأقرب وهي ((التشكّل))، قبل أن يتحوّل إلى

مصطلح ((التشكيل))، وانطلاقاً من هذا التدرّج ((فالتشكّل transfiguration هو المرور من صورة أو شكل إلى آخر))[117]، بمعنى أنّه لحظة تحوّل وانتقال وتأثير مرحليّ في صوغ المفهوم، وهو يشير إلى فعالية إجرائية تسهم في صيرورة المصطلح ((التشكيل)) بعد أن تنتهي من عملية المرور من صورة أوّلية وشكل أوليّ إلى صورة أخرى وشكل آخر، تتكّون فيه الصورة/الشكل تبلوراً واستقراراً.

في العودة إلى الفضاء المفاهيميّ العربيّ نجد أن مفهوم ((التشكّل)) يخضع للتبدّل وينهض على معنى التغيير والتحوّل، إذ ((كان العرب القدماء يسمّون كلّ ما يأخذ صورة أو هيئة من حين لآخر بالتصوّر أو التشكّل))[118]، فهو يختصّ بالصورة المتغيّرة والشكل المتبدّل ولا يصل في معناه إلى حدود الدلالة على المستقرّ والثابت في الهيئة.

حظي مفهوم ((التشكّل)) فيما بعد بعناية المنهج البنيويّ، وأضحى آليّة مركزية من آليّات المصطلح البنيويّ، إذ إنّ ((هدف البنيوية هو كشف بناء النصّ أيّاً كانت طبيعته، أو كشف العناصر التي تتشكّل بها البنية الكبرى للنصّ))[119]، إذ إنّ العلاقات المتنامية بين البنيات الصغرى وصولاً إلى البنية الكبرى التي تعلن عن صياغة النصّ بشكله القارّ، لا يمكن أن تحصل إلاّ في سياق اشتغال فعالية التشكيل ذات الطبيعة النظامية، وهي تسهم في عمليات التفاعل والترتيب

والتداخل والإنتاج في المراحل كلّها حتى تنتهي العمليات إلى صيغة البنية الكبرى المؤلّفة للنصّ.

تقوم فعاليات التشكّل على هذا الأساس بدور مركزيّ منتج في عملية البناء الفنيّ للنصّ، إذ تتدخّل في خصوصيات النسيج الداخليّ للبنيات الصغرى نحو بلوغ البنية الكبرى، على النحو الذي يضيف إلى هذه البنيات قيمة جديدة في أثناء تحوّلها من شكل إلى آخر، ومن صورة إلى أخرى، فـــ ((القيمة الجمالية لنتاج فنيّ ما، تتولّد من الطريقة التي ينظّم بها هذا النتاج القيمَ غير الجمالية))[120]، بمعنى أنّ وظيفة التشكّل هنا هي وظيفة فنية حاسمة في بعث الروح الجمالية فيما هو غير جماليّ أصلاً، حيث تكشف طريقة العمل النسيجيّ الداخليّ لفعاليات التشكّل عن رؤية جمالية وظيفية لا يمكن للنصّ أن يحصل عليها من دون حضور أصيل لفعل التشكّل في مراحل إنتاج النصّ.

كشفت نظريات القراءة والتلقّي – وهي تحلّل طبيعة العلاقة بين القارئ والنصّ – عن دور (مصطلح التشكّل) في ترتيب هذه العلاقة، ومن ثمّ عبرت (مصطلح التشكّل) إلى (مصطلح التشكيل) أيضاً، من أجل وضع هذه العلاقة موضع التنفيذ الفنيّ والجماليّ استناداً إلى طبيعة (العمل) الذي يتوسّط بين النصّ والقارئ، إذ ((إنّ الشيء الأساس في قراءة كلّ عمل أدبيّ هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه (....)

ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبيّ قطبين قد نسميهما: القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، الأول هو نصّ المؤلّف والثاني هو التحقّق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضّح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنصّ ولا لتحققّه، بل لا بدّ أن يكون واقعاً في مكان بينهما))[121]، فإذا كان (التشكّل) هو الذي يصنع القطب الفنيّ (نصّ المؤلَّف)، وكان (التحقّق) هو الذي يصنع القطب الجماليّ (منجز القارئ)، فيمكن أن يكون ((التشكيل)) هو المنطقة الواقعة بينهما حيث يجمع بين (التشكّل) و(التحقّق)، ويفاعل بين القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، ويجعل اللقاء الإجرائيّ بين النصّ والقارئ ممكناً في أفضل حالاته.

يمكن معاينة (التشكيل) على وفق هذه الرؤية داخل منظور سيميائيّ بوساطة فهم دقيق ومركّز لــ (المحتوى)، الذي ليس هو (المضمون) قطعاً في الثنائية النقدية التقليدية القديمة (الشكل والمضمون)، بل هو التشكيل – بحسب رؤيتنا للمفهوم –، إذ ((وبما أنّ السيميائية قد أولت اهتمامها بدراسة المحتوى، فإنّها سلكت ذات المسلك في تقسيم هذا المحتوى إلى شكل وجوهر: جوهر: ويتمثّل في الدلالة التي يتضمنها الخطاب. شكل: ويتمثّل في التنظيم الشكليّ للحكاية وفق مبدأ النحو السرديّ الذي، وعلى غرار الأنحاء اللغوية، يجمع بين العلاقات التصنيفية التي تتأسس عليها الدلالة

والعمليات التركيبية التي تنتظم من خلالها الدلالة. ونعني بذلك إمكانية رصد علاقات التضاد والتناقض للدلالة في بعدها التصنيفيّ في حين يترجم البعد التركيبيّ في إطار تحديد البرامج السردية التي تتولّى السيرورة السيميائية لعلاقات أطراف المربع السيميائيّ))[122].

لا شكّ في أنّ البعد البصريّ في المفهوم يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح وصولاً إلى (الخطاب)، وحين يُرحّل المصطلح هنا إلى فضاء النصّ الأدبيّ فإنّه يسهم أولاً في تحرير النصّ المكتوب والمقيّد من خطيته، ونقله إلى موقع التناول البصريّ المتبلور – الذي يضمّ بحسب الأطروحة السيميائية (الشكل والجوهر) – بوصفه مستوى جديداً مرشّحاً للقراءة يضاف إلى المستوى التأمليّ الذهنيّ المتداول، ويحرّض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثّل وقراءة البعد البصريّ في النصّ المكتوب، على النحو الذي يحيل على فضاء التشكيل في مرجعيته الفنية (الرسم).

إذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحيّ إلى الجذور المفهومية لـــ ((التشكيل)) في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أنّ المرجعية الأساس التي يمكننا في سياقها تحرّي حضور نوعيّ ما لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية القارّة ((ثنائية الشكل والمضمون))، التي هيمنت فترة طويلة على

فعالية رصد حركة إشكالية المعنى النصّيّ في المدوّنة النقدية القديمة، وعرفت إشكالات كثيرة على الصعيدين البلاغي والنقدي خاصّة.

في المدوّنة النقدية العربية الحديثة حيث حصل التقدّم الثقافيّ والرؤيويّ والمنهجيّ الكبير والواسع والعميق، الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍ جديدة، استبدلت بـــ ((ثنائية الشكل والمضمون)) التقليدية ثنائية جديدة هي ((ثنائية التشكيل والرؤيا))، إذ تحوّل ((الشكل)) بمعناه المجرّد والبسيط والأحاديّ إلى ((التشكيل)) بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدّد، وتحوّل ((المضمون)) بمعناه المباشر والكمّيّ والقصديّ إلى ((الرؤيا)) بمعناها الحلميّ والنوعيّ واللاقصديّ، على النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائية ((التشكيل والرؤيا)) على أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكاليّ الشديد الكثافة والخصوبة والتحدّي.

إذن بوسعنا القول في هذا الإطار واستناداً إلى هذه المرجعية المفهومية والاصطلاحية إنّ ((التشكيل)) هو ((الشكل)) – في وضعية صيرورة وتمثّل دائم ومتموّج للرؤيا، وحراك ديناميّ حيّ حتى في منطقة التلقي –.

تتوافر في مصطلح ((التشكيل)) خاصيات المرونة والرحابة والدينامية في الطبقتين السطحية والعميقة

للمصطلح، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحددة وحاسمة من النصّ، بل يتمظهر في كلّ طبقة ومنطقة وزاوية وبطانة وظلٍّ منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل، ويكون على هذا الأساس مصطلحاً (فوق نصّي أو ما بعد نصّي)، أي أنه يمثّل النصّ في حالة تشبّعه الفنيّ وامتلائه الجماليّ وارتوائه السيميائيّ، الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول.

إنّ مفهوم ((الرؤيا)) المصاحب لـ ((التشكيل)) في منطقة عمل الثنائية، ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة وخصبة ذات حراك وتموّج دائم، لا يستوعبها مفهوم الشكل (الثابت) بمنطقِهِ الذي يحيل على الحدود والأطر والثوابت الأسلوبية والدلالية، لذا فليس بوسع ((الرؤيا)) في هذا السياق التوجّه إلى مفهوم ((المضمون)) من أجل التفاعل معه لإيجاد النصّ، كما هي الحال في مفهوم الشكل الذي يناسب تماماً مفهوم المضمون، على النحو الذي يبحث له عن مكافئ مفهوميّ جديد يناسبه ويضاهيه ويعادله ويرتقي إلى مستوى حساسيته، ولا يجد ذلك بطبيعة الحال إلاّ في ((التشكيل)).

إذا ما حاولنا تطبيق ذلك (أي علاقة الرؤيا بالتشكيل) على اللوحة الفنية في فنّ الرسم فسنجد أنّ ((التشكيل يتلبّس الرؤيا))، فتتحرك الخطوط والكتل والألوان على سطح

اللوحة وفي أعماقها في فعالية حراك سيميائية خارج مربّع اللوحة، وتصبح فضاءً جمالياً رحباً ومفتوحاً وثريّاً على صعيد الكينونة النصيّة، وقابلاً ومهيئاً بأعلى مستويات الكفاءة لاستقبال رغبة القراءة وشهوة التأويل على صعيد التواصل والتداول وإنتاج المعنى.

يمكن القول من حيث المبدأ إنّ علاقة الرؤيا بالتشكيل تتمظهر في الخطاب الشعريّ على نحو أكثر حيوية وفعالية، إذا ما عاينّا الخطاب الشعريّ بالأساس بوصفه خطاباً في الرؤيا يتطلّب فضاءً تشكيلياً نوعياً خاصّاً، إلاّ أنّ الخطاب السرديّ لا يبتعد كثيراً عن هذا الفضاء على الرغم من اختلاف الآليّات وأدوات البناء والعمل، إذ ((كلما تبنين الحكي ودخل في فضاء التشكيل تنازل عن حظوظ كبيرة من مناخه الفطريّ وتوغّل في الفنيّ والجماليّ والثقافيّ، بغية الانتقال إلى مرحلة تمثيل جديدة لرؤيا الإنسان، تتفتح على مجال مختلف من اللعب الأسلوبيّ والحيل السردية والمفاجآت الحكائية التي تُدخِل الحكي في قلب المتاهة)) [123]، وبهذا تقترب كثيراً من الشغل الشعريّ في تمثيل الأشياء وشعرنتها.

((التشكيل)) بهذا المعنى يدلّ على الرسم بوصفه نصاً إبداعياً بصرياً يتضمّن خطاباً متحدياً ومحفزاً ومثيراً للرصد والمعاينة والقراءة والتأويل، وهذا المعنى الإشكاليّ بالذات

هو الذي أخذه الأدب وسخّره لوصف نصّه الأدبيّ وتشكيل خطابه في حالة استكماله بعد حلول الرؤيا فيه، وبعد أن يتمّ السماح لتقانات الرؤيا بلوغ أعلى مراحل تعبيرها بأعلى طاقة حرية ممكنة ومتاحة ومناسبة وضرورية.

ثمة ما يمكن أن نصطلح عليه فنياً وجمالياً في هذا السياق بـــ ((التشكيل العام)) الذي يقارب المجال (النصّيّ/ الأجناسيّ) في درجته الكلية الشاملة، وثمة ما يتمفصل على أساس الأجناس والأشكال النصيّة فنصطلح به على ((التشكيل السرديّ)) و((التشكيل الشعريّ)) و((التشكيل الدراميّ)) و((التشكيل السيرذاتيّ))... إلخ، وثمة ما يدخل في سياق التشكيل الخاص (التشكيل النصّيّ للعناصر)، فنصطلح على ((تشكيل الشخصية)) و((تشكيل الزمن)) و((تشكيل المكان)) و((تشكيل الحدث)) و((تشكيل الرؤية))... إلخ أيضاً، بحيث تتحقّق فكرة الشمول والتنوع والتعدد والتشعّب في فضاء المصطلح، ويؤلّف النسيج الأصيل الحيّ لحركة العناصر والمكوّنات في الخطاب السرديّ.

يعدّ مصطلح التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبيّ بمتنه النصّيّ، ولا بدّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّيّ

ومعاينته نقدياً، وربما لا تصلح أيّة فاعلية نقدية ولا يكتب لها النجاح إن تجاوزت في منهجها النظر العميق والحيويّ في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته، بوصفه مجالاً حيوياً عميقاً للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبيّ بنصّه المدوّن قد حققها.

حظي مصطلح ((التشكيل)) في دائرة المنهجيات الحديثة المشتغلة إجرائياً في حاضنة النصوص بأهمية خاصّة واحتفاء استثنائيّ نوعيّ، إذ تعاملت معه بوصفه الوجه الاصطلاحيّ الحقيقيّ المنتج لجمالية الخطاب الأدبيّ، وقرّرت في الكثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النصّ واختراق فجواته وتحليل نظمه، من دون الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة، وقراءة نموذج ((التشكيل)) الفنيّ والكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية.

إنّ النموذج النصّيّ في الأشكال الفنية عموماً والأجناس الأدبية على نحو أخصّ هو في ظلّ هذا المنظور ((تشكيل قبل أن يكون جمالاً))[124]، بما يتكشّف عنه فضاء التشكيل وأدواته الفاعلة من قدرات خلاّقة في إنتاج جماليات، تموّن فيها النصّ في كلّ مراحل بنيته وتشكيله، من البنية، إلى الخطاب، إلى النصّ، وصولاً إلى التشكيل.

يتألف ((التشكيل)) من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكوينيّ مؤتلف لبناء فضاء المصطلح،

((وتتمثل عناصر النجاح التشكيليّ من (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتمّ التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائيّ لا بدّ من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك))[125]، الذي يمنح النصّ قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير.

النظام النصّيّ التشكيليّ نظام سيميائيّ ((يعيش الحدث مخاضاً وتجربة، ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئيّ بالمرئيّ، فتستحيل عنده اللغة لعباً بالكلمات فيتحرّر الدالّ من المدلول، في تشكيل عفويّ يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء وتتقلب الكلمات إلى شفرة جمالية)) [126]، لا تكشف عن محتواها وكونها العلاميّ ولعبة المعنى فيها، من دون أن تتصدّى لها أدوات قراءة مشحوذة جيداً وذات فعالية تأويلية اختراقية، يمكن أن تتوصل بوساطتها إلى تحليل نظامها النصّيّ التشكيليّ بمرجعيته السيميائية.

إنّ مصطلح (التشكيل) الموصوف سردياً هنا بـــ ((التشكيل السرديّ)) لا يبتعد كثيراً في الإطار العام عن الحدود المفهومية النظرية لمصطلحات موازية مثل: ((التشكيل الشعريّ)) و((التشكيل الدراميّ)) وغيرهما، وقد أخذت الرواية – النوع السرديّ الأكثر استظهاراً واستيعاباً وتمثّلاً للحراك الاصطلاحيّ في النموذج السرديّ العام – الحصة الأوفر في الهيمنة على المصطلح، وجرّه إلى

ميدانها وفضائها ومنطقة عملها، إذ ((إنّ الرواية في حدود تشكيلها السرديّ الجماليّ ملزمة – تشكيلياً وتعبيرياً وثقافياً – بكلّ هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخييلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثيل والتصوير والتدليل))[127]، تعزّز مفهوم التشكيل وتجلياته في الميدان السرديّ.

تتأسس شمولية المفهوم هنا على النحو الذي يتكشّف فيه مصطلح ((التشكيل السرديّ)) في نموذجه الروائيّ هنا عن قابلية إحاطة واحتواء وتمثّل لكلّ عناصر السرد ومكوّناته، في الدرجة التي تكون فيها هذه العناصر والمكوّنات ذات كفاءة عالية لإنتاج جماليات السرد، في سياق الكون النصّي وقد بلغ بين يدي التشكيل أبلغ مراحل التعبير والتمثّل والتصوير في منطقة القراءة.

تصدق هذه الرؤية تماماً على التشكيل السرديّ القصصيّ مع الأخذ بعين الاعتبار الفروق النوعية السردية بين فنّ القصة القصيرة وفنّ الرواية، إذ يأخذ المصطلح في القصة القصيرة مجاله الحيويّ في الطبيعة الفنية السردية الشديدة الخصوصية والتكثيف، على النحو الذي تتكشّف فيه جماليات التشكيل القصصيّ بصورة أكثر التئاماً ودقّة وشفرية.

واستناداً إلى شبكة المعطيات هذه التي تؤلّف النموذج

الاصطلاحيّ للتشكيل في المجال الشعريّ والسرديّ، فإنّ النموذج نفسه في المجال الدراميّ والسيرذاتيّ وغيرهما من مجالات الإبداع الكتابيّ، يأخذ صورته على النحو الذي يناسب المجال ويستجيب لطموحاته التعبيرية والتصويرية والدلالية.

على الرغم من أنّ مفهوم ((التشكيل السرديّ)) يشتغل في إطاره العام على الطبيعة الكليّة للعمل القصصيّ والروائيّ، إلاّ أنّ هذا المفهوم العام يتوزّع على شبكة مفاهيم صغيرة تشتغل على المفهوم داخل جزئياتها، فثمّة تشكيل خاصّ بالمكوّنات السردية، كلّ تشكيل على حدة، إذ يمكن الحديث عن (تشكيل الراوٍي)، و(تشكيل الحدث السرديّ) و(تشكيل المروي له)، فضلاً على (تشكيل الشخصية).

وفي السياق نفسه يمكن تمثّل تشكيل العناصر الأساسية العاملة في ميدان القصّ وهي (تشكيل السرد) و(تشكيل الوصف) و(تشكيل الحوار)، إذ يحتفي كلّ تشكيل منها بخصوصيته على صعيد بناء النصّ السرديّ، على النحو الذي يسهم فيه فضاء التشكيل في رسم سياسة الصنعة السرديةٍ وهندستها وتشغيل أدواتها على نحو محدد وواضح.

فضلاً على تنوّع آليّات التشكيل السرديّ في مضمار المكوّنات والعناصر، فإنّه ينتقل في هذا السياق إلى تشكيل العتبات، فثمة تشكيل خاصّ للعنوان، وتشكيل خاصّ

للإهداء، وتشكيل خاصّ للتصدير، على أساس أنّ كلّ عتبة من هذه العتبات وغيرها مما يدخّل في إطار عمل العتبات النصيّة الموازية ذات طبيعة تشكيلية خاصة، على السارد الوعي بها وتمثيلها داخل النصّ تمثيلاً صحيحاً يصبّ في مصلحة التشكيل السرديّ العام في النصّ.

ولمّا كانت اللغة السردية أحد أهم قطبين رئيسين في عملية التشكيل السرديّ مع الصنعة النصيّة، فإنّ تشكيل اللغة السردية هو الآخر يجب أن يحظى بالاهتمام المطلوب من أجل بلوغ أعلى المراحل الممكنة للوصول بالتشكيل السرديّ على تكامله وصيرورته، على النحو الذي تنعكس فيه كلّ هذه التشكيلات فيما بعد على ما يمكن الاصطلاح عليه بـ ((تشكيل الخطاب))، وهو يجب أن يتضمّن بدوره ((تشكيل الفضاء)) الذي يتوزّع سياقياً على تشكيل الزمن، وتشكيل المكان، وتشكيل الرؤية.

تقود هذه الهندسة التشكيلية على مستوى جزئيات ومكونات وعناصر وآليّات وتقانات وفعاليات الخطاب السرديّ، إلى السعي نحو بلوغ أعلى درجات استكمال شروط الصنعة السردية ومتطلباتها، على النحو الذي تبدو فيه الصورة السردية للنصّ قد وصلت إلى المستوى المطلوب والضروري والمناسب من التكامل والصيرورة، بحيث يكون الخطاب قابلاً لأفضل قراءة ممكنة بعد أن

استوفى شروطه التشكيلية المطلوبة.

النصُّ الموازي

واستراتيجيَّة العتبات

لم يكن جيرار جينيت حتماً هو أوّل من تحدّث عن العتبات، ولاسيّما عتبة العنوان، إذ انتبه النقّاد العرب القدامى أكثر من انتباهة طريفة إلى أهمية هذه العتبة وقيمتها – لكن في مجال الكتابة النثريّة حصراً – حيث كانت القصيدة العربية بلا عنوان دائماً، وأحسب أنّ ذلك مما يحتاج إلى مراجعة وتفكير ورصد وبحث وتأمل وتدبر ودراسة، فهل كان النثر عندهم أكثر حاجة لنصّ موازٍ من الشعر؟ وهل كانوا يعتقدون أيضاً أنّ القصيدة مكتفية بذاتها وممتلئة بكينونتها التشكيلية (المتنيّة) فلا تحتاج إلى ما يوازيها نصيّاً ليضيف إليها ويكشف عن جوهر وجودها؟ وثمة أسئلة أخرى كثيرة يمكن إنتاجها في هذا السبيل.

غير أنّه بعد صرخة جينيت العتباتية في كتابه ((عتبات)) وكتبه الأخرى ذات الصلة، بدأت تتعالى الأصوات المتّجهة صوب هذا الميدان البحثيّ الخصب وكأنّ هذه الأصوات العالية كانت غافلة عنه حتى نبّهها جينيت، فانتشرت وتسرّبت وتكاثفت وتعاظمت وتكاثرت ولم يعد ثمة ما يوقفها، حتى أنّ الكتب والبحوث والدراسات التي طالت هذه المنطقة البحثية المثيرة بدت وكأنها أكثر مما يجب، إذ

غطّت أصداءُ الصوت العتباتيّ الجينيتيّ الأجواءَ والفضاءات والعقولَ والرغبات كلّها على نحو بالغ التأثير والإغراء والتمثّل والصيرورة والأداء.

تعدّ الرواية عالماً متكاملاً وشاملاً وكلياً ومولّداً على أصعدة التكوين والتشكيل والتعبير والتدليل كافة، وهذا العالم بلا أدنى شكّ واسع الحدود ومترامي الأطراف وشاسع المدى، لكنّ كلّ شيء فيه، قريب أو بعيد، مركزيّ أو هامشيّ، صريح، أو مسكوت عنه، مباشر أو غير مباشر، واضح أو مستتر، صغير أو كبير، جزئيّ أو كلّيّ، يسهم في فعالية التكوين والتأليف على النحو الذي يناسبه إذ ((لا وجود لشيء محايد في الرواية))[128]، بحيث يجب قراءة كلّ دالّ فيها أينما وقع في طبقة أساسية أو ثانوية من طبقاتها.

العتبات النصيّة التي كانت فيما مضى لا تحظى بأيّة أهمية من لدن الدراسات النقدية التي تذهب مباشرة إلى المتن النصيّ الموضوعيّ، أضحت اليوم ذات أهمية كبيرة وحظيت باحتفاء أغلب النقاد المحدثين على مستويي التنظير والإجراء، إذ إنّ العتبة النصيّة في استراتيجية هذه القراءات الجديدة هي ((بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النصّ من أجل تعديل المواقف القبْلية التي تولّدت نتيجة القراءة الأفقية البسيطة والأولية))[129]، تمهيداً لبناء مواقف جديدة تسهم في

صياغتها العتبة بما تمتلكه من قوّة حضور نصيّة لافتة، تؤدي فيه واجباً سيميائياً بالغ التأثير والخطورة بحيث من الخطأ تجاوزه أو إهماله – أو التغاضي عن حضوره.

لكنّه على الرغم من طبيعة الدور الاستثنائيّ الذي تلعبه العتبات النصية في الممارسة القرائية إلاّ أنّ ((دور هذه العتبات لا يمكن أن يكون بديلاً تاماً عن دور اللقاء الفعليّ بين القراءة والنصوص نفسها))[130]، بل هي تمثل دوراً سانداً ومضيئاً وتنويرياً يعمل على إيصال العلاقة بين القراءة والنصوص إلى أمثل درجة ممكنة من التفاهم والتفاعل والإنتاج، على النحو الذي تبلغ فيه القراءة أرفع درجات تجليها وصيرورتها وخصبها.

مفهوم العتبات النصيّة الاصطلاحيّ مفهوم مفتوح لا يمكن التوقّف فيه عند عتبات بعينها، لأنّ أنساقها تحتمل الكثير من التعدّد والتنوّع، وعلى الرغم من أنّ عتبة العنوان والتصدير والتقديم والإهداء وما اندرج في سياقها تمثّل الأنساق الرئيسة في فضاء العتبات، إلاّ أنّ ((ثمة أنساق أخرى لا حدود لها من العتبات والمصاحبات النصيّة التي يمكن أن يجترحها النصّ الروائيّ حسب الضرورات النصيّة التي تقتضي إحلالها في فضاء خطابه))[131]، لذا ينبغي الالتفات إلى ما يشتمل عليه كلّ نصّ روائيّ من شبكة عتبات ولدت من تجربة كتابته وضروراتها التعبيرية والتشكيلية على حدّ

سواء.

تحظى عتبة العنوان بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الحديثة بعد أن أعيد الاعتبار القرائيّ للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة، بوصفها – في منظور هذه الدراسات – هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصّيّ ولا تحظى بأهميته، وأصبحت عتبة العنوان بمعية العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في بناء شعرية النصّ، في سياق العلاقة الثريّة متنوعة السبل والاتجاهات التي تحصل بين العتبة العنوانية وطبقات المتن النصّيّ، استناداً إلى الوظيفة الدلالية والتشكيلية والصورية التي تنهض بها عتبة العنوان في هذا السياق، وتنعكس على البنية الدلالية العامة في النصّ عموماً.

تعتمد العنونة على الصياغة النموذجية لفلسفة التسمية التي تحظى بها في الكينونة البنيوية للنصّ، والتسمية – اعتماداً على هذه الرؤية – هي آليّة التعيين والتحديد والتصوير إذ الاسم في هذا السياق ((يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتية أو خطّية أو رقم))[132] لكنه يحيل عليه دائماً، وعلى أساس شكل العلامة وطبيعتها وكيفيتها التركيبية والسيميائية يمكن أن تتحدّد هويتها في النصّ، ومن ثم تحديد وظيفة الاسم.

إنّ المنظور التركيبيّ للاسم في ظلّ علاقته بالعنوان – بوصفه دالاًّ علامياً ظاهراً وباطناً في الوقت نفسه – يتحدّد

في سياق التوافقية التضافرية العالية في الوظيفة التي يؤدّيها كلّ منهما، فـــ ((العنوان للكتاب كالاسم للشيء يعرف به، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه))[133]، على نحو لا يمكن الاستغناء عنه أو التغاضي عن خطورة وجوده، أو أنّ إهماله لأيّ سبب كان سيقود إلى خلق حالة إبهام والتباس تضاعف من غموض النصّ وتقلّل من كفاءته في الاستجابة لفعاليات القراءة.

وحين تستقيم الحالة العنوانية وتستقرّ على رأس النصّ – بوصفه (أي العنوان) اسمه الدالّ على شخصيته ومعالمه وسماته وعلاماته –، عندها يمكن النظر إليه بوصفه ((مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نصّ لتحدده، وتدلّ على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة))[134]، إذ تقوم هذه العلامات بثلاث وظائف إجرائية قيّمة، الوظيفة الأولى إيقونية تتمثّل بالتحديد، والثانية دلالية تتمثّل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثل بإغراء مجتمع القراءة.

على هذا الأساس يجب أن تتعامل القراءة مع العنوان بوصفه ((مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النصّ في بعديه الدلاليّ والرمزيّ))[135]، يجري الكشف عنه بوساطة نموذجه الصياغي وما يتكشّف عنه من دلالات وقيم من

جهة، وفي سياق تجلّياته وانفتاحاته في المتن النصّيّ من جهة أخرى، وهو ما يحتاج إلى تدقيق عميق وشامل في فحص المتن ومعاينة طبقاته لمعرفة حظوظ سياقات العنوان في شبكاتها ومنعطفاتها وزواياها.

يتشكل الخطاب النصّيّ على وفق هذه المعطيات النظرية ومقترحاتها من ((بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان: النصّ وربما شكّل بنية رحمية تولد معظم دلالات النصّ))[136]، على نحو يشتغل فيه العنوان بوصفه بؤرة توليد دلاليّة لا ينتهي عملها إلى آخر محطة من محطات النصّ، حيث يتوقف الدفق الكلاميّ وتضع عتبة الخاتمة علامة الإقفال التي تنتهي عندها طاقة التوليد في عتبة العنونة وتعود إلى موقعها القياديّ في رأس النصّ. ولا يتوقف عملها البؤريّ على مستوى التوليد الدلاليّ النابع من سيميائية التشكيل اللغويّ حسب، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواصّ التشكيل الطباعيّ الإيقونيّ والخطيّ المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية وعنصراً فضائياً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النصّ.

ولا سيّما بعد تحوّل الشعر في مستوياته الاتصالية من مستوى (الشفوية) المرهون في حساسية المسافة الإيقاعية الاستقبالية بين لسان المتكلم الصوتيّ وأذن المتلقي، إلى مستوى (الرؤية البصرية) الذي يجعل العناصر الفضائية

ذات دور حيويّ في استقبال النصّ[137]، إذ حرّضت سبل الاستقبال البصريّ بأقصى كفاءتها لتزاحم سبل الاستقبال الذهنيّ داخل مسار قرائيّ واحد، للوصول إلى نتيجة مقروئية واحدة.

عتبة العنوان عتبة تنطوي بنائياً على قدر كبير من الحريّة في الاختيار والتنظيم والوضع، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كلّ مستوى من مستوياتها لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن النصيّ في أعلى درجات تطوّره وتفلّته من القواعد والضوابط، لذا فإنّ العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصيّ وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصيّ ولا تأخذ منه.

فليست العنونة على أساس هذه الرؤية ((مرتبطة كما في التصوّر التقليديّ باختزال النصّ، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصّه تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة ائتلافية))[138]، إذ إنّ العلاقة بين عتبة العنوان ومكونات المتن النصيّ علاقة تضافرية توليدية لا يمكن ضبطها على وفق سياقات ممنهجة، لأنّها إنّما تخضع لحالة شعورية وذهنية وبنائية وتشكيلية ذات خصوصية زمكانية خاصّة، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعةً يجب أن تُقارَب دائماً في سياق مجمل المكونات البنائية للنصّ.

ولا شكّ في أنّ هذه المرونة التركيبية التي تحظى بها عتبة العنوان ترتبط ارتباطاً مهماً بالبنية الدلالية السيميائية التي يتأسس النصّ على وفق مقتضياتها، حيث ((إنّ حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلالية بدلالة النصّ العامة))[139]، لأنّها تستجيب على نحو ما للإرادة النصيّة في صياغة فضاء معيّن وإنتاج إيقاع معيّن، يرسم عموماً السياسة النصيّة للخطاب الإبداعيّ في تشكيله الكلّيّ والنهائيّ.

العنوان الأدبيّ هو علامة مركزية تشتغل من بداية النصّ حتى نهايته، إذ يظلّ فضاء العنونة المعلّق في رأس النصّ حاضراً ومؤثراً وموّجهاً في كلّ مراحل القراءة، ويعدّ العنوان على هذا الأساس ((المفتاح الأول لعالم الحكاية، وهو الدال والحكاية هي المدلول، وقد حدد (جيرار جينيت) وظائف العنوان بأربع (الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين) وهو مكمل للنصّ ودالّ عليه، وليس ضرورياً أن يحتوي أجزاء النصّ كلّها، وإنما يخلق الإيحاءات والتعالقات بين العنوان والنصّ، وتكثيف السردية – بعيداً عن المباشرة والوضوح –، وشعرية العنوان وسحريته بكلّ ما فيه من مباغتة وغموض وإبهام، وغاية وإدهاش، هي أبرز مظاهر الحداثة، ولا قيمة للعنوان أصلاً من دون نصّ))[140]، إذ هو كون لسانيّ صغير ناقص ومتعلّق بغيره، ولا يمكنه أن يعبّر

عن حقيقة وجوده على رأس القصة إلاّ من كيفيّة تجلّي هذا الحضور على المستويات كافة داخل متن القصصيّ.

على وفق هذا التصوّر النظريّ لبنية القصة القصيرة وحيوية حضورها الكتابيّ المحدود في الخارطة النصيّة، و((نظراً للمساحة الضيقة للسردية القصصية، فإنّ العنونة تقوم برهانات فادحة في الإيقاع بالمتلقي، ولهذا فإنّها تؤسس لأفق غير سرديّ، غير أنّ العلامة التجنيسية للعمل تعيد التوازن بين التفجيرات الشعرية التي يحدثها العنوان والسيولة الكنائية للنصّ كمحفل للسرد))[141]، بمعنى أنّ عتبة العنونة القصصية تأخذ حظاً عميقاً واهتماماً واسعاً من طبيعة الفعل القرائيّ لفرط العناية البالغة التي تحظى بها من لدن القاصّ، وهو يسعى إلى التجويد العالي في التحضير والتخطيط والهندسة في عملية إنتاج النصّ، والسعي إلى تضليل القارئ وإيهامه وإثارته وامتحان رغبته في المعرفة بعفوية عتبة العنوان ولا قصديتها المباشرة.

إنّ القاص هنا يعي خطورة وضع العنوان على رأس نصّه القصصيّ على النحو الذي يجعله نصاً موازياً بعمق، في المستوى الذي يسمح له بأن يتصدّر فعالية القراءة ويستحوذ على جزء كبير من إجراءاتها التأويلية، في السبيل إلى تهيئة مناخ سيميائيّ خصب قابل للدخول إلى المتن النصيّ القصصيّ وقد تسلّح القارئ برؤية مساعدة للعمل،

تجعله يشمّ شيئاً من رائحته ويتسمّع قدراً ما من إيقاعه ويرى ملامح من ألوانه.

فنّ القصة القصيرة في نموذجه الأجناسيّ فنّ بالغ النوعية والحساسية والتميّز والصعوبة في آنٍ، لذا فإنّه ينطوي على فلسفة عميقة في التشكيل والتصويرٍ والتدليل، سواءً أكان الأمر في منطقة التأليف أم منطقة التلقّي، من حيث درجة الكتابة والمساحة الورقية وضغط الفكرة والاقتصاد في التأليف واختيار الزاوية السردية التي ينبغي التأكيد عليها ومنحها المساحة الأوسع من الاهتمام والعناية. لذا فإنّ فلسفة القصة القصيرة في ميدانها الإبداعيّ المميّز تتحدّى الكتابة على نحو ما في أسلوبية إنجازها وصيغ صنعتها القصصية، إذ يمكن للقصة القصيرة في سياق التحضير الإبداعيّ للكتابة ((أن تكون أيّ شيء يقرّره الكاتب، يمكنها أن تكون أيّ شي ابتداء من موت حصان إلى أول علاقة غرامية في حياة فتاة شابة، ومن صورة وصفية أدبية Sketch جامدة وخالية من الحبكة إلى نظام يتكون من حدث وذروة ويتحرك برشاقة، ومن قصيدة نثرية مرسومة أكثر منها مكتوبة إلى نموذج من تقرير مباشر لا مكان فيه للأسلوب أو اللون أو التفضيل، ومن المقطوعة التي تمسك كالشرك بالتقرح الصافي والشفاف للعواطف التي لا يمكن في واقع الأمر الإمساك بها، إلى الحكاية الجادة التي يقاس بها العاطفة

والحدث وردّة الفعل كاملاً وتثبت وتعجن وتصقل وتوضع لمساتها الأخيرة، مثل منزل جيد البناء بثلاث طبقات من الصبغ اللماع والثابت))[142]، إذ تتصل عميقاً برغبة الكاتب وتستجيب لقراره التأليفيّ.

إنها ذات هندسة عمارية بالغة الخصوصية والفرادة، وتحتاج إلى مهارة عالية وذكاء نوعيّ وقدرة تعبيرية خلّاقة، كي يتحقّق لها النجاح في ظلّ مراهنة قاسية على بلوغ منطقة القراءة والتداول بنجاح، داخل منطقة اللغة والصنعة القصصية والتشكيل الجماليّ السرديّ والرؤية الحاملة لمقولة القصة وفلسفتها.

إنّ الصفات الكتابية المميزة في مثل هذا الحقل الإبداعيّ مثل (الكثافة والاقتصاد والتمركز والتلخيص والرمزية) التي تتميّز بها القصة القصيرة عادة، وهي تسعى إلى تمثيل موقف ما من العالم والأشياء والطبيعة، تلقي عليها أعباءً كبيرة في مساحة منظور نظرية الإبداع وشروطها الكتابية والجمالية، فهي في هذا السياق تمتلك ((قدرة هائلة على تنصيص ((العالم)) أي جعله نصاً سردياً دالاًّ؛ ولهذا تتّجه إلى اليوميّ بما يمتلئ به من التفاصيل وجزيئات لتبني منها كينونة نصية، ولا سيما في تجلياتها الراهنة))[143]، على النحو الذي تنتج هذه الكينونة النصية فضاءها السيميائيّ في التعبير عن العالم وترميزه.

يجب من هنا معاينة آليّات تشكيل عتبة العنوان في القصة القصيرة من حساسيّة النظر إلى طبيعة النصّ القصصيّ وكيفيته بوصفه ممارسة محدودة على صعيد الحيّز الكتابيّ ومقنّنة ومتبأرة ((في الزمن والفضاء والكتابة))[144]، تقتضي أسر العالم والكون والأشياء والتجربة في قفص الشكل السرديّ الحيويّ، والإفادة من خصوصية محدودية الممارسة للوصول إلى تشكيل سرديّ حاوٍ ومستوعب ومعبّر ودالّ.

بمعنى أنّ الوعي التشكيليّ والعلاميّ السرديّ كان حاضراً عند القاص حين يضع عنوان قصته، وهو يشتغل على وفق هذه الصيغة على فضاء العنونة الكبرى (عنوان المجموعة) وأفضية العنوانات الصغرى (عنوانات القصص)، على النحو الشموليّ الذي يعمل ضمن مدوّنة سردية دلالية شاملة تسير في مسار رؤيويّ واحد، وتستجيب لأفق التجربة وحيثياتها ورؤياتها ومقولاتها بحيث تحقق أعلى قدر ممكن التلاؤم والتماثل والتماسك.

((عتبة العنوان)) هي دائماً تاج عتبات الكتابة، إنّها من دون أدنى شكّ العتبة الأظهر والأقوى والأكثر استفزازاً لمحرّكات القراءة وميكانيزماتها، ونالت النصيب الأوفر من الاهتمام والرصد والقراءة والتأليف إلى درجة الحديث عن ((نظرية العنوان))، بكلّ ما تتكشّف عنه جمهورية النظرية

من طبقات وحدود وإمكانات وقضايا وإشكالات ورؤيات ومنجزات، حتى ارتفعت هذه العتبة كثيراً أمام شهوة القراءة ولم يعد من السهل والميسور اجتيازها لكلّ عابر قرائيّ لا ينتمي إلى هذا الفضاء بقوّة.

ظلّت الكتب التي تشتغل على عتبة العنوان تترى وتتناسل، بعضها يكرِّر، وبعضها يضيف، وبعضها بين بين، حالها حال الكتب الأخرى في شتى صنوف المعرفة ومجالات العلم، لكنّها على أيّة حال ضرورية في الأحوال كلّها، إذ إنّ التراكم المعرفيّ لأيّ علم هو الذي يؤسس لاستراتيجيته التي ترفع به علمها وتقدّم فضاءها الخاص بها، وتكتسب من ثمّ أحقية وجودها تحت شمس المعرفة المترامية الأطراف بكلّ شرعية واعتراف وحرية ورحابة، متجاوزة خوفها من أيّ ضعفٍ أو وَهَنٍ يمكن أن يودي بها كي يسحب الاعتراف بها ويُفقِدها شرعيّتها.

إنّ هذه الستراتيجية التي بدأت تحتلّ مساحات كثيرة وواسعة من العقل النقديّ الحديث ركّزت الاهتمام على وجود العتبات تركيزاً بالغاً، حتى أنّ القارئ ليشعر أحياناً أنّ النصّ الموازي (العتباتيّ) أكثر أهمية من المتن النصيّ الأصل، وذلك في سياق استحواذ الهامش على المتن ضمن صياغة ثقافة هذا العقل في إعادة ترتيب أولوياته الرؤيوية والمنهجية، إذ أُبعدَ المتن قليلاً عن مجال الاهتمام وسخّر كل

شيء في خدمة الهامش وقد احتلّ الأرض والسماء معاً، على النحو الذي بدا فيه المتنُ هامشاً قديمةً بإزاء المتن الجديد، من لا يعترف بخصوصية هذه الرؤية يعدّ قديماً ينتمي إلى ثقافة المستعمرات بروحيتها التقليدية ورؤيتها القديمة.

وإذاً فالمتن النصّي هو الأصل الكتابيّ المعوّل عليه في القراءة والتداول، وحين يأتي الاهتمام الضروريّ بالنصّ الموازي/العتباتيّ فإنه يأتي تعزيزاً له وتمكيناً لقيمته في احتواء التجربة والتعبير عنها وتشكيلها، كما أنه يأتي في سياق حرارة الجذوة المتألقة بينهما وهي تتمخّض عن قدرٍ عالٍ من التوازي والتوازن والتماثل والتفاعل والتداخل، داخل فضاء خطاب نصّيّ لا يكتفي بذاته مهما بلغ من الخصب والثراء والعمق والغنى، بل ينفتح بكلّ طبقاته بين يدي القراءة كي تتوافر له شروط الحياة والديمومة والفعل والتأثير والإدهاش.

يمكن وصف عتبة العنوان بأنّها العتبة المركزية الأهم في سلّم ترتيب العتبات النصية في النصوص عموماً، وذلك لاعتبارات بصريّة كون العنوان يتصدّر النصّ ويوحي على نحو ما بهويته ويحيل على رؤيته، واعتبارات سيميائية تتصدّى القراءة للكشف عنها وتنوير منطقتها بإزاء مساحة العنونة الضيقة المتمركزة في رأس النصّ ومساحة النصّ

كاملاً، إذ العنوان على هذا الأساس إنّما هو ((نصّ مضغوط يختصر نصّاً طويلاً))[145]، ويتوجب تفكيك ضغطه وتحريره من تركيزه العالي لبيان صلته بالنصّ الطويل الأصل.

إنّ تحليل الرؤية العنوانية أمر يتعلّق بوظيفة القراءة وقدرتها على تأويل هذه الرؤيا وتفسير ممكناتها النصيّة الصغرى، فالعنوان ((يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل))[146]، إذ إنّ آلة التأويل هنا تكشف عن طاقتها في العمل بدلالة عمق الأداء اللغويّ لعتبة العنونة وخصبه، فكلما كانت لغة العنونة خصبة وثريّة وتختزن شبكة دلالات متشظية، تطلّب هذا قراءة غزيرة ترتقي إلى مستواها من أجل أن تجيب على أسئلتها وتحرّر كموناتها السيميائية اللابثة في أثنائها.

ترتسم صورة العلاقة بين لغة العنونة ولغة النصّ المسارَ الذي يمكن بواسطته إدراك القيمة التعبيرية والتشكيلية لفلسفة النصّ، إذ إنّ ((لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النصّ اللغويّ والجماليّ، من خلال الإيحاء والترميز لا المباشرة والتسطيح))[147]، فلا فائدة من وقفة سريعة غير مدقّقة عند عتبة العنوان – لغةً وشكلاً ودلالة –

بل وقفة متأنية وعميقة تشحذ فيها القراءة مجمل آليّاتها في التأويل، نحو وصولٍ أبلغ وأكثر حيوية وكشفاً إلى حياة النصّ وخطابه ومقولتّه.

سيرة ذاتية وعلمية

- **أ. د. محمد صابر عبيد.**
- مواليد: زمّار/الموصل.
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.

- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق.
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.

فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع

العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).

- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).

- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).

- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).

- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.
4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012.
6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.
7- تأويل رؤيا الحكاية - في تمظهرات الشكل السردي -، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9- صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

طبعة ثانية، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16- العلامة الشعرية - بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
18- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
19- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح - هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20- هكذا أعبث برمل الكلام - هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21- سيمياء الموت - قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012.
22- اللغة الناقدة - مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
23- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
24- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
26- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
27- التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
28- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
29- المغامرة الجمالية للنص الأدبي - دراسة موسوعية -، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.

30- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

31- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012.

32- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012.

33- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012.

34- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013.

35- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

36- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013.

37- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.

38- النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت،

ط1، 2014.

39- التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.

40- مدخل في نظرية القراءة والتلقّي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

41- بلاغة المتخيّل الميراثي، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

- صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1- شظايا الماس – قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح –، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

2- طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم: د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر

عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم: طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.
5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.
6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013.
7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013.
9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.
10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
11- أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،

.2013

12- تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات شرفات، الموصل، 2013.

13- فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

14- الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

15- تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.

انتهى

---

[1] كتاب المتاهات والتلاشي - في النقد والشعر -، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005: 35.

[2] م. ن: 35.

[3] رؤيا الحداثة الشعرية - نحو قصيدة عربية جديدة -، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2005: 93.

[4] مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، سلسلة كتاب (الرياض) العدد (140)، الرياض، ط1، 2006: 32-33.

[5] النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 17.

[6] الإبهام في شعر الحداثة، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم

المعرفة (279)، الكويت، 2002: 131.
[7] دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، قادة عقاق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 2001: 155.
[8] الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، د. عبد الله عساف، دار دجلة، سوريا، ط1، 1996: 165.
[9] النحل البري والعسل المرّ، حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، 1982: 24.
[10] ينابيع الرؤيا، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979: 7.
[11] صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1979: 166.
[12] بين الفن والعلم، دولف رايسر، ترجمة: د. سلمان الواسطي، دار المأمون، بغداد، 1986: 43.
[13] تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002: 17.
[14] الفن والنشاط العملي، س. خ. رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986: 15.
[15] قواعد النقد الأدبي، لآبر كرومبي، ترجمة محمد عوض محمد، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1926: 25.
[16] م. ن: 32.
[17] تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971: 90.
[18] م. ن: 90-91.
[19] م. ن: 91.
[20] م. ن: 92.
[21] الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنيرند وليزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (137)، بغداد، 1983: 5.
[22] الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف بمصر، 1951: 261.
[23] حوار مع القاص علي القاسمي، أجراه إبراهيم أولحيان، مجلة عمان،

العدد 158، عمان، 2009: 34.
[24] هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط1، 1999: 102.
[25] دليل الناقد الأدبيّ (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2000: 113.
[26] مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986: 110.
[27] م. ن: 111.
[28] م. ن: 111.
[29] م. ن: 111.
[30] م. ن: 113.
[31] م. ن: 119.
[32] ما لا تؤديه الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية –، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993: 7.
[33] السيميائية المفهوم والأفق، شلواي عمار، ضمن كتاب: السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000: 21.
[34] مساهمة في التعريف بالسيميائية، قريش بن علي، مجلة الحياة الثقافية، العدد 36–37، تونس، 1985: 193.
[35] علم الإشارة، السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 2007: 25.
[36] السيميائية: مفاهيم، اتجاهات، أبعاد، إبراهيم صدفة، ضمن كتاب: السيمياء والنص الأدبي: 86.
[37] المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، يوسف الأطرش، ضمن كتاب: السيمياء والنص الأدبي: 148.
[38] السيميولوجيا والأدب، أنطوان طعمة، مجلة عالم الفكر، العدد 1، 1996.
[39] المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، يوسف الأطرش: 146.
[40] القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في

المغرب، سعيد يقطين، سلسلة الدراسات النقدية (4)، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1980: 21.

[41] أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، دراسة سيميائية، محمد سالم سعد الله، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1999: 2.

[42] أسرار البلاغة: 3.

[43] دراسة سيميائية لقصيدة عربية معاصرة، المصطفى شادلي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، العدد (12)، 1986: 78.

[44] البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليش، ترجمة محمد العمري، منشورات دار سات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989: 41.

[45] السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرارد ولو دال، ترجمة عبد الرحمن بو علي، منشورات دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2004: 126.

[46] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 5.

[47] مصطلحات النقد العربي السيماءوي – الإشكالية والأصول والامتداد –، د. مولاي علي بو حاتم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 216.

[48] التحليل السيميائي للخطاب الشعري: 12-13.

[49] التحليل السيميائي للخطاب الشعري: 13.

[50] السيميائيات – مناهجها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2005: 270.

[51] السيميائيات – مناهجها وتطبيقاتها: 222.

[52] السيميائيات – مناهجها وتطبيقاتها: 10.

[53] الشعر ونهايات القرن، أوكتافيو باث، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق – أبو ظبي، ط1، 1998: 32.

[54] بعد الحداثة – صوت وصدى –، د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 2003: تنظر الصفحات من 16–35.

[55] أوراق مشاكسة – مقالات في الفكر والأدب –، أحمد يوسف داود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001: 186.

[56] تكنولوجيا الاتصال الجماهيريّ وآفاق الحرية والإبداع، د. صالح أبو إصبع، ضمن كتاب الحرية والإبداع – واقع وطموحات –، تحرير ومراجعة د. عز الدين المناصرة وآخرين، منشورات جامعة فيلادلفيا، شركة مطابع الخط، عمان: 553.

[57] م. ن: 553.
[58] م. ن: 553.
[59] ينظر كتابنا المغامرة الجمالية للنص الشعريّ: 10.
[60] تأملات في علاقة الشعر والجمهور أو بيان في موت الشعر، د. حيدر سعيد، من بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الثامن عشر، بغداد، 2002: 11.
[61] الشعر العربي المعاصر: الجماليات المتجددة للقصيدة العربية في علاقتها بالحقائق التاريخية والاجتماعية المتطورة: تحليل مستقبلي، د. مدحت الجيار، ضمن كتاب الأدب العربي – تعبيره عن الوحدة والتنوع –، مجموعة مؤلفين، إشراف د. عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1987: 79.
[62] م. ن: 64.
[63] أ. ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، ترجمة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 43.
[64] الأدب الحديث والإحساس بالزمن، ويليم. ت. نون، ترجمة صبار السعدون، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 2، 1988: 49.
[65] خلقت فكرة الزوال عند الكثير من شعرائنا المعاصرين صدمة دفعتهم إلى معالجتها شعريا، ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك قصائد الشاعر (سامي مهدي) في ديوانه (الزوال 1981) و(أوراق الزوال 1985)، وقد تحولت عنده إلى قضية شعرية تجاوز فيها حدود البكاء على الأطلال.
[66] ينظر أزمة الحضارة – آفاق إنسانية في عالم متغير –، جوزيف أ. كاميليري، ترجمة د. فيصل السامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984: 34.
[67] ثورة الشعر الحديث، ج1، د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972: 29.
[68] ذكر هذا المصطلح د. عناد غزوان في كتابه (مستقبل الشعر)، الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، نقلاً عن كتاب ياتس (الشعر الإنجليزي – مدخل نقدي –).
[69] ينظر طروحات الشاعر عز الدين المناصرة ومعالجاته في أكثر من كتاب ودراسة ومقابلة، ويمكن على سبيل المثال مراجعة كتابه (إشكاليات قصيدة النثر – نص مفتوح عابر للأنواع –)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
[70] تأملات في علاقة الشعر والجمهور، م. س: 6.

[71] م. ن: 8-9.

[72] جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر –، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979: 81.

[73] أبواب ومرايا – مقالات في حداثة الشعر –، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987: 28.

[74] الشعر ونهايات القرن، م. س: 32.

[75] فضاء النصّ الشعريّ، عبد الرحمن تبرماسين، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي – محاضرات الملتقى الوطني الأول – (مجموعة مؤلفين)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2000: 174.

[76] م. ن: 175-176.

[77] جمال الدين بن الشيخ، حوار أحمد المديني، مجلة ((كتابات معاصرة))، المجلد 6، العدد 21، بيروت، 1994: 1.

[78] المكان في ألف ليلة وليلة، ريتشارد فان ليوفن، ترجمة فاضل جكتر، مجلة ((الآداب))، بيروت، العدد 9–10، 1997: 83.

[79] أسئلة الرواية، جهد فاضل، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط1، 1993: 28.

[80] شعرية المكان في الرواية العربية، خالد حسين حسن، كتاب الرياض ((83))، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1412 هـ: 328.

[81] أسس الفكر المعاصر (مجاورة الميتافيزيقيا)، عبد السلاد بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991: 41.

[82] الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنير ند، ليزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي: 54.

[83] الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، أدور الخراط، بيروت، دار الآداب، ط1، 1993: 41.

[84] حنا مينة، مقابلة فاطمة حمود، مجلة الرافد، العدد 52، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001.

[85] الاستهلال – فن البدايات في النص الأدبي –، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993: 161–162.

[86] أفق التحولات في القصة القصيرة، مجموعة مؤلفين، تقديم إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001: 67.

[87] م. ن: 67-68.

[88] مستقبل القصة من خلال راهنها، محمد معتصم، مجلة عمان، العدد 52، 1999: 73.

[89] مقدمة في القصة القصيرة، وليفرد ستون، نانسي بيكر، روبرت هوبز، ترجمة رياض عبد الواحد، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العد 3، بغداد، 2000: 6.

[90] مقدمة في القصة القصيرة: 5.

[91] الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 27.

[92] م. ن: 28.

[93] م. ن: 39.

[94] نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة عز الدين اسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1994: 250-245. وينظر التلّقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية –، د. عبد الله إبراهيم، سلسلة كتاب الرياض (93)، الرياض، 2001: 7.

[95] م. ن: 39.

[96] مقدمة في القصة القصيرة: 6.

[97] الاعتراف بالقصة القصيرة: 19–20.

[98] كتابة القصة القصيرة، فلانري أوكونور، ترجمة عقيل كاظم خضير، مجلة ((الثقافة الأجنبية))، العدد 3، بغداد، 2000: 10.

[99] م. ن: 11.

[100] م. ن: 11.

[101] م. ن: 11.

[102] م. ن: 12.

[103] م. ن: 9-10.

[104] ألمّ الأن بقايا نهار العمر، أدور الخراط، ضمن كتاب القصة القصيرة في الأردن – بحوث وشهادات –، مجموعة من المؤلفين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994: 293.

[105] قال الراوي، سعيد يقطين، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1997: 238.

[106] جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، د. ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010: 59، نقلاً عن صدمة الحياة والموت في التشكيل العراقي، طلال معلّى، عن مجلة التشكيلي، موقع إليكتروني:

.httl.laltashkeely.com.2002

[107] جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم: 59.

[108] معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، د. أحمد زكي بدوي، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 148.

[109] المعجم المفصّل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999: 253.

[110] الأثر المفتوح، أمبرتو إيكو، ترجمة عبد الرحمن بو علي، منشورات دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2001: 22.

[111] مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011: 230–231.

[112] سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 115.

[113] التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد، تقديم سعيد يقطين، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2001: 2.

[114] م. ن: 2.

[115] ينظر على سبيل المثال لا الحصر، الباب الثالث ((في البناء الروائي – التشكيل السردي)) من كتاب الدكتور نضال الصالح الموسوم بـ ((النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، والبحث الموسوم بـ ((آليات التشكيل السردي في القصة القصيرة المعاصرة في التسعينات)) للدكتور مراد عبد الرحمن مبروك، شبكة الإنترنت، موقع جمال فائز، 5/2/2010، ومقال ((التشكيل السردي والترشيح الدلالي)) للدكتور وفيق سليطين، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 959 في 28/5/2005، وغيرها كثير.

[116] وحيد الطويلة «أحمر خفيف» سرد دائري، أماني فؤاد، جريدة القدس العربي، لندن، بتاريخ 17/2/2009.

[117] تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، ميشيل مافيزولي، ترجمة فريد الزاهي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (812)، القاهرة، ط1، 2005: 141.

[118] م. ن: 141.

[119] مكونات الخطاب السردي، د. الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، 2011: 2.

[120] جوشين شولد – ساس، إجراء التقويم في الحقل الأدبي، خلفيات وآليّات التقويم الجمالي في الأدب والفن، ترجمة حميد لحمداني، تنظر مقالة لحمداني (التقويم الأدبي من هيمنة مفهوم القيمة إلى ممارسة التقويم، ضمن كتاب: قضايا أدبية، مجموعة مؤلفين تنسيق أ. د. محمد القاسمي، أ. د. الحسن السعيدي، عالم الكتب الحديث، 2010: 3.
[121] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995: 12.
[122] فصول في السيميائيات، د. نصر الله بن غنيسة، عالم الكتب الحديث، 201: 17-18.
[123] تأويل متاهة الحكي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط2، 2011: 1.
[124] حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1969: 563.
[125] م. ن: 53-55.
[126] علم الإشارة، السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 2007: 18.
[127] جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2008: 12.
[128] عتبات الكتابة، عبد الملك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009: 35.
[129] عتبات أم عتمات، مصطفى سلوي، جريدة العلم، الملحق الثقافي، السبت 26 /مايس/ 2001.
[130] الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، كمال الرياحي، منشورات كارم شريف، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009: 23.
[131] عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996: 16.
[132] استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986: 5.
[133] العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 15.
[134] شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، الهادي المطوي،

مجلة عالم الفكر/مجلد 28، عدد1، 1999: 456.
[135] خطاب الكتابة وكتابة الخطاب، عبد الرحمن طنكول، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 9، 1987: 135.
[136] السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر/مجلد 25، عدد 3، 1997: 102.
[137] الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 97.
[138] كيف أشرح النص الأدبي، توفيق فريرة، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000: 97.
[139] في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1984: 108.
[140] البنى السردية، نقد القصة القصيرة، عبد الله رضوان، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2002: 8.
[141] الفن والنشاط العملي، س. خ. رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986: 15.
[142] قواعد النقد الأدبي، لآبر كرومبي، ترجمة محمد عوض محمد، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1926: 25.
[143] قواعد النقد الأدبي: 32.
[144] تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971: 90.
[145] العتبات النصية في رواية الذئاب، خليل الموسى، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1081، 24/11/2007، دمشق.
[146] البناء السردي في روايات إلياس خوري، عالية محمود صالح، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2005: 244.
[147] اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970–2000)، ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004: 156.